

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة

# علم على كل فن

فَجَّ عَيْنُو

أستاذ مساعد  
رئيس قسم الفنون التشكيلية

الجزء الأول



# علمُ عنا طرالفه

الناشور

فَرَجَ عَبُو

أستاذ مساعد  
رئيس قسم الفنون التشكيلية

المجزء الأول

الناشئون



# الناشر



تنفيذ وطباعة شارع دلفين للنشر - ميلانو - إيطاليا

١٩٨٢

Executed & Printed by DOLPHIN PUBLISHERS, Milano - Italy

1982



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بغداد - أكاديمية الفنون الجميلة

# علم على طريق الفن

الناشر

فَجَّ عَبُو

أستاذ مساعد

رئيس قسم الفنون التشكيلية

١٩٨٢

الناشئون

# المحتوى

## المقدمة

- ٢٠ - نظرة عامة في تاريخ العناصر التشكيلية وأساليبها ومدارسها .
- ٢٣ - المواد المستعملة قديماً وحديثاً .
- ٢٣ - الأدوات .
- ٢٣ - العصر الحجري المتوسط الحديث .
- ٢٥ - فن البو شمان .
- ٢٧ - جدول إيضاحي زمني للعصور الحجرية .
- ٢٧ - الفن المصري القديم .
- ٣٠ - الدولة الوسطى .
- ٣١ - العصر المتأخر حتى الفتح العربي .
- ٣١ - فن أرض الراحدين ( ما بين النهرين ) .
- ٣٤ - فن الدولة الكلدانية الثانية أو البابلية الجديدة .
- ٣٥ - الأخمينيون والفن الفارسي .
- ٣٦ - الفن الاغريقي اليوناني .
- ٣٨ - الفن الاثرو سكي والروماني .
- ٢٩ - الفن المسيحي .
- ٤٠ - الفن البيزنطي .
- ٤١ - الفن الاسلامي .
- ٤٨ - عصر فن الرومانسك في القرون الوسطى الأوروبية .
- ٤٩ - عصر الفن القوطي .
- ٥٠ - فن عصر النهضة .
- ٥١ - الفن في شمال وغرب أوروبا .
- ٥٢ - الحركات الفنية الحديثة المعاصرة .
- ٥٨ - نظرة عامة عن النحت والتصوير .
- ٥٩ - العمارة والمعماريون وتطوراتها الحديثة في أوروبا .
- ٦٠ - موجز في تاريخ الحضارات وعناصرها .



# المجزء الأول

## الباب الأول اللون

## الباب الثاني الخط

صفحة		
	المبحث الأول	نظرة عامة . ٨٨
١٤٣	مِمَّ يتكون الخط وكمية تكوينه .	المبحث الأول
	المبحث الثاني	الضوء ومكونات أشعة الشمس وتحليلها . ٩٠
١٤٨	طبيعة تكوينه الفيزيائية والمسحوية والظنية .	المبحث الثاني
	المبحث الثالث	مصادر الأشعة الصوتية والنون والنون والطبيعة . ٩٢
١٥٤	الخط في الفراغ .	المبحث الثالث
	المبحث الرابع	انعكاس ألوان المادة على العين وتفسيرها اللوني . ٩٥
١٦٢	طبيعة تكوين الخط وأنواعه .	المبحث الرابع
	المبحث الخامس	تصنيف الألوان علمياً وقياساتها الصوتية فيزيائياً . ١٠٢
١٧٥	تشكيل الخط فنياً من الفراغ والمساحة .	المبحث الخامس
	المبحث السادس	أضواء الألوان واستعمالاتها . ١١٢
١٨٤	أنواع الخط والقيسة النظرية واللونية .	المبحث السادس
	المبحث السابع	الألوان ولفنون التشكيلية . ١٢٤
١٨٨	الفرق بين خطوط اللغات كرموز والخطوط التشكيلية .	المبحث السابع
		المواد المستعملة للألوان . ١٣٤

## الباب الثالث الشكل

صفحة

نظرة عامة .

المبحث الأول

المقومات الأساسية للشكل .

٢٠٢

المبحث الثاني

استعمالات الشكل كظاهرة

أساسية .

٢٠٥

المبحث الثالث

استعمالات الشكل في الفن

كظاهرة أساسية في الانشاء

والتكوين للمساحات والحجوم .

٢٠٦

المبحث الرابع

علاقات المنظور .

٢٠٨

المبحث الخامس

تكوين الشكل .

٢٢١

المبحث السادس

إضاءة الشكل .

٢٣١

المبحث السابع

كيف نرى الشكل .

٢٣٤

## الباب الرابع الموازنة

صفحة

نظرة عامة .

٢٣٨

المبحث الأول

مصادر الموازنة في الطبيعة .

٢٤٠

المبحث الثاني

الموازنة والحركة والتشكيل

٢٤٧

المبحث الثالث

أنواع الموازنة .

٢٥٢

المبحث الرابع

الموازنة والكتل والمنظور .

٢٦٦

المبحث الخامس

تشكيلي الموازنة .

٢٧١

المبحث السادس

هدف الموازنة انشائياً .

٢٨١



## الباب الخامس الفراغ

صفحة

المبحث الأول	
تكوين الفراغ .	٢٩٤
المبحث الثاني	
حركة النقطة .	٣٠١
المبحث الثالث	
التأثير الفيزيائي والفني والنفسي للفراغ .	٣٠٦
المبحث الرابع	
الفراغ وجمالية الأشكال .	٣٣٨
المبحث الخامس	
السطوح والمجسمات في الفراغ .	٣٤٣
المبحث السادس	
القياسات الهندسية والرياضية .	٣٤٦
المبحث السابع	
اللون والفراغ .	٣٧١



# الجزء الثاني

## الباب الثاني التركيب الملمسي

صفحة

المبحث الأول	٥٣٦
مظهر الغلاف الخارجي للأجسام	
المبحث الثاني	٥٤٧
البون والملمس علامة فارقة للأجسام .	
المبحث الثالث	٥٦١
علاقة الملمس بالثرثيات .	
المبحث الرابع	٥٦٤
استعمالات الملمس وصفاته .	
المبحث الخامس	٥٧٤
تطوير الملمس من الطبيعة إلى الفن .	
المبحث السادس	٥٨٢
خواص التركيب الملمسي والحضارة .	
المبحث السابع	٥٨٥
خصائص الملمس .	
المبحث الثامن	٥٩٠
الطابع الفني للملمس .	

## الباب الأول الضوء والقيمة الضوئية

صفحة

المبحث الأول	٤٤٤
فيزياء الضوء .	
المبحث الثاني	٤٥٥
الاضاءة وخواص علاقاتها .	
المبحث الثالث	٤٦٠
القيمة الضوئية .	
المبحث الرابع	٤٦٨
قيمة اللون ضوئياً وعلاقة هذه القيمة بالخط والتشكيل .	
المبحث الخامس	٤٨١
استعمالات القيمة ومجالاتها تشكلياً .	
المبحث السادس	٤٩١
أنواع الاضاءة .	
المبحث السابع	٥٠٦
تطبيق القيمة الضوئية انشائياً وموضوعياً .	
المبحث الثامن	٥١٣
توزيع القيمة الضوئية .	
المبحث التاسع	٥٢٦
تشكيل الضوء انشائياً .	
المبحث العاشر	٥٣٠
الرؤية والموضوع في تشكيل القيمة .	

## الباب الثالث البناء

صفحة

٥٩٦

٦٠٢

٦١٠

٦٢٦

٦٤٦

٦٥٩

٦٦٨

المبحث الأول

مفومات البناء التشكيلي .

المبحث الثاني

الفراغ والمسافة .

المبحث الثالث

مفهوم البناء وأنواعه .

المبحث الرابع

النسبة الذهبية عبر العصور

المبحث الخامس

الظفرة الجمالية والمواد الخام

المبحث السادس

البناء والأحسام والخيال .

المبحث السابع

تطور أساليب البناء

## الباب الرابع تكوين الهيئة

صفحة

٦٧٦

٦٨٢

٧٠٢

٧٢١

٧٣٠

٧٣٤

المبحث الأول

كيفية الرؤية .

المبحث الثاني

العوامل الأساسية وشروطها .

المبحث الثالث

الهيئة في الفراغ والمساحة .

المبحث الرابع

تكوين الهيئة .

المبحث الخامس

تصنيف الهيئة ضمن الفراغ .

المبحث السادس

محصلة تكوين الهيئة العامة .

# الباب الخامس التكوين الانشائي وطبيعته

المبحث الأول	صفحة
تطبيق العناصر انشائياً .	٧٤٦
المبحث الثاني	
المميزات .	٧٦٤
المبحث الثالث	
الانشاء كظاهرة .	٧٧٥
المبحث الرابع	
وظيفة الانشاء .	٧٩٦
المبحث الخامس	
تطور رؤية الانشاء عبر العصور .	٨٠٣
المبحث السادس	
المبادئ السياسية ونثرها على الانشاء	٨٢٤
المبحث السابع	
"رؤية والعوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .	٨٣٢
المبحث الثامن	
النراث والرؤية .	٨٣٧
المبحث التاسع	
الانشاء والرؤية الموضوعية .	٨٤١
المبحث العاشر	
الختام .	٨٤٣



## المقدمة

- ١ - نظرة عامة في تاريخ العناصر التشكيلية وأساليبها ومدارسها .
- ٢ - المواد المستعملة قديماً وحديثاً .
- ٣ - الأدوات .
- ٤ - العصر الحجري المتوسط والحديث .
- ٥ - فن الشيطان .
- ٦ - جدول إيضاحي رمزي لعصور الحجريّة .
- ٧ - الفن المصري القديم .
- ٨ - الدولة الوسطى .
- ٩ - العصر المتأخر حتى انفتح العرش .
- ١٠ - فن أرض الرافدين ( ما بين النهرين ) .
- ١١ - فن الدولة الكلدانية الثانية أو البابلية الجديدة .
- ١٢ - الأخمينيون والفن الفارسي .
- ١٣ - الفن الاغريقي اليوناني .
- ١٤ - الفن الاتروسكي والروماني .
- ١٥ - الفن المسيحي .
- ١٦ - الفن البيزنطي .
- ١٧ - الفن الاسلامي .
- ١٨ - عصر فن الرومانسك في القرون الوسطى الأوروبية .
- ١٩ - عصر الفن الغوطي .
- ٢٠ - فن عصر النهضة .
- ٢١ - الفن في شمال وغرب أوروبا .
- ٢٢ - الحركات الفنية الحديثة المعاصرة .
- ٢٣ - نظرة عامة عن النحت والتصوير .
- ٢٤ - العمارة والمعماريون وتطوراتها الحديثة في أوروبا .
- ٢٥ - موجز في تاريخ الحضارات وعناصرها .

### ١ - نظرة عامة في تاريخ العناصر التشكيلية وأساليبها ومدارسها

حيث تجمع الإنسان البدائي في الكهوف وعرف صاعة الآلة الحجرية في العصر الحجري الأول قبل مئتي سنة اكتشف وابتكر هذه الآلة لمحات الخشب لأجل تقديم حياته المعاشية وذلك لاستخدامها في القص

والصيد ودرء الأخطار المدممة له في كل آن وساعة . والبدائية كانت لحفظ النفس من القتل والجوع ولذا استعملها لهذه الأغراض . وبمرور السنين قام بتنظيم أولي لحياته العامة في الكهف كملجأ يسكن إليه وحياة معاشية معتمدة على الصيد وقطف النباتات المناسبة لأكله . كل ذلك حصل في العصر الحجري وهذا العصر يقسم إلى ثلاثة أقسام وهي :

١ - القديم .

٢ - المتوسط .

٣ - الحديث .

لا نغالي إذا وجدنا من خلال حفريات إنسان يمكن أن نرجع هذا الإنسان إلى ما قبل ٥٠٠ ألف سنة أو أكثر . وقد سبق وأن ترك آثاراً مطمورة تدل عليه . وكذلك وجد هيكلة العظمي ونوع الجمجمة التي تقرر العهد الذي عاشه . ويسمى هذا العصر الجيولوجي الرابع (بلايستوسين) وما إنسان جاو العائد إلى هذا العصر والذي يسمى بالإنسان القرد الأ دليل على ما نقول . كما عثر على جمجمة مشابهة في القرب من مدينة هيدليرك (المائة الاتحادية) وهي خلفه متقدمة عن إنسان بكين . وقد دخلت المناطق الشمالية من الأرض بعصر الدفء وهي شمال أمريكا وأوروبا وسيبيريا وبعض مناطق آسيا . وعثر على حضارة أولية تنسب إلى إنسان نياندرتال وذلك في حوض الراين . وحتى في بعض المناطق المعتدلة من آسيا وشمال أفريقيا كالمغرب ونونس وشمال فلسطين وحوض البحر المتوسط . وحين وجد الإنسان في الكهوف تكون له تفكير بدائي للحفاظ على حياته خلف عراقرها ومظاهرها الفكرية والتنشكبية . ولذا نجد من مخلفاته بعض الأدوات المتطورة لعصر عالم الصيد . فنص منها بعض الآلات التي تساعده على الحفر أو الرسم أو بعض أدوات الزينة الدبية أو التقييده التي تخدم الحياة والموت والزواج (الاستقرار بالمرأة والولادة).

واستخدام بعض الأدوات البدائية ووسائل صنعها . إن هؤلاء الناس لهم بميزات القوة والأصراس والعضلات وربما يتسلل منها الإنسان الخالي مباشرة . ومن هذه السلالة انتشرت أغلب السلالات المتحضرة والسائدة الآن وذلك بما كان للبيئة من أثر كبير في الهجرة والحياة والموت وظواهر الطبيعة المؤثرة في سلوكه . وعقيدته ومن ثم فنه وجماليته العامة .

ولهم مميزات في الحياة والموت والخلود وربما كان الموت في مفاهيمهم صعب الإدراك أو لا يهتمل أو لا يحس به كخمية تحسه وشدوده بالنسبة للحياة ومقدراتها ومسراتها وعلاقتها بالرعية في الحس والتزواج والولادة وحفظها كعبرة لإدامة الحياة من خلال النوع . وظهرت نوازغ روحية أولية عند الأحاس مثل الأم الحسان وكانوا يتمون بأمور غير الملابس والطعام ومنها أن الإنسان الذي يموت ربما يفقد دمه . ولذا استعملت أغلب الصور هذه الأقوام باللون الأحمر ولا سيما عملية رمي الحراب القاتلة أو حرقها لتقنب الأحمر وقد وجد في أحد الكهوف حيوانا كبيرا قد قتل بالحرايب وهو انما موت صور على جسمه في منطقة القلب باللون الأحمر يخترقه سهام نفس اللون للدلالة على الموت والدم والمقسوة\*\*.

\* صخر من صخر من صخر . أي صاح أخي . صاه صاهه ١٩٧٣ . الهيئة العامة للكتاب . (ص ٤٠ - ٤١ - ٤٢)

\*\* ترى أن هذا الصمد الذي وضعه في هؤلاء الكهوف ربما عمره ٢٥٠ ألف سنة طواهره الجوهرة في لندن ليعرني لأثر المقدمة ١٢٥ . ١٧٠٦٦ . نفس الشيء الذي يحدد اهتمامه به وهم غدا دم السبع بواسطة الحمر المقدسة وجد السبع بواسطة الحجر المقدس خلال التديعة الأمامية عرض أهداه وهدوه بها من قبل الصلابة

(المؤلف)



وهذا مما يدلنا على أن الحاجة الحيائية (البيولوجية) كانت الثغرة الأولى لحفظ الذات وقد تهذب توسع أفاقها وألانتها وغاياتها ومصادرها وأدواتها والأفكار والأحلام والرؤى السائدة لها . فهي غايات نوسائل حفظ الحياة وحباياتها ووجد هذا الإنسان صنع فلاند من أستاذ الحيوانات المتقولة لتهيب الشجاعة والسحر الخافي على أقرانه . وصنع رئيس القبيلة فلاند من القواقع للسحر ورعا اتخذ بعض من قديد الحيوانات البحرية أو الخنافس لنفسه العرض . فلزيادة من شجاعته وهيبته وسلطوته على أقرانه . وإظهار المغالاة في هذا المجال . كان يتقن برفع بعض جماجم الشجعان من أبناء القبيلة أو الأحداد كرمز للسلطنة والسحر والقوة والسنتنة

وأما الرسوم التي رسمت من قبل هؤلاء الناس والتي سميت الكرومانيون وخاصة في العهد الحداثي أثبتت أن هذه الحفنة تعتم فيها الفرد بعض مزايا ومواد وأدوات الرسم بالزيت والشحوم المتأثرة بالنار والتي رسمت على أعماق جدران الكهوف المظلمة . أما ماذا في الأعماق ومظلمة فتعتبر لديهم من أسرار إعادة الحياة أو الحصب أو الاكتار منها لغاية السحر أو السلطة أو العقيدة تجاه تلك الحيوانات ومدى فائدتها المادية والروحية للإنسان وربما لقدسيتها حتى لا يصل إليها إنسان إلا في مراسيم معينة

ومن أشهر هذه الكهوف التي يصعب الوصول إليها تقع في حفنة الدوردون في فرنسا . ذلك الكهف الذي يبلغ عمقه ٧٢٠ قدماً . ويبدأ ظهور هذه الرسوم عن المدخل بعض ٣٥٠ قدماً وأما الوصول إليها فهو غاية في المشقة . وقد وجد فيه مالا يقل عن ٢٦٢ صورة جميلة \*

وكذلك نجد في نوكس في أريج نفس الشيء ونعلم أن كثيراً من أولئك الفنانين الغايرين كان يتحمل المشقة في تحضير مواد الرسم وأدواته الأولية ويبضح على ظهروه مدة ضويلة ربما الأشهر أو السنين لرسم هذه الصور في أعلى سفوف هذه الكهوف . وكذلك كانت نخوته من لطيف وليس العرض وربما تطورت عن مقعول السحر وصارت أكثر واقعية من أهل العبادة . أو بالأحرى ليضرب بالسهم من أهل المهو أو المسرة بالقتص أو أي نوع من ألعاب الصيد والسيطرة الساحرة .

أما العصر الحجري المتأخر فينقسم إلى ثلاثة عصور . وذلك للأدلة والشواهد التي وصلت إلينا من الرسوم أو لوحات .

الأول : الأورينجيان .

الثاني : السوثري .

الثالث : المجداليني .

أما الأول :

الأورينجيان لم يصننا منه صور متميزة أو مسحونات بارزة أو صله ذات ثلاثة أبعاد أو فخاريات ذات طابع معين بل ما صننا منه الهيف العامة للشكل دون الوجه مما يدل على أن هذه الأوممة كانت الأمثلة الأولى والقصوى لخلف الاسنان ورغم نوعية الجمال المتراهل المكتسب في آثارها وهي على هيئة نحت بارز . من حجر الخيزر الصحري كما حد نفس الطريقة شائعة بين سكان حوض أفريقيا ورجال الكهوف انه pushman من قائل البوشمان والهنوت وما ورد في أعمال هؤلاء الأعرافيين منه أعمال مائلة لها وجدت في فرنسا واسرائيل والصين ومصر \*\* .

\* التوجز في تاريخ الفن القديم ، ألحق صالح الأحمري ، طبعة القاهرة سنة ١٩٧٣ . هبة العامة للكتاب . (ص ١٣)

\*\* Prehistoric & Primitive Man, by Andrews Lommel, P. 1, 2, 4, 5, 6, 10, 13, 24, 35

## ٢ - المواد المستعملة قديماً وحديثاً

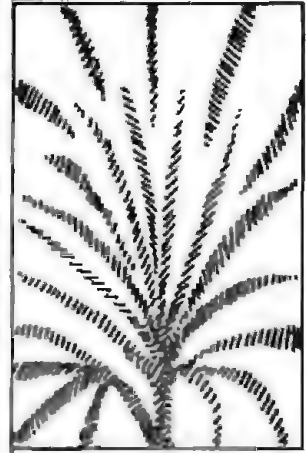
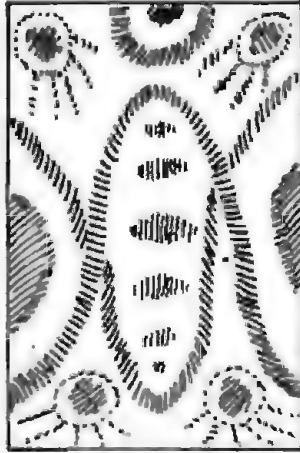
وقد استعمل رجل هذا العصر المواد الشحمية المشبعة بتراب الكهف أو الأرض الحبيبية الملونة المعزوجة به عن طريق المصادفة ثم التعميم . وبالصدفة أن وقعت شحوم من فريسته التي كان يسومها على النار . وهذه النار اختزنها نتيجة للصدف القائمة من جراء حريق غابة كثيفة بواسطة الصواعق أو البراكين أو ما إلى ذلك . وحين جلب حزمة منه أو استخدمه للطعام وجد أن الشحم الحيواني إذا سكب على الأرض الترابية اعطته لوناً قديماً براقاً ممزوجاً بها . وبالتحارب وجد أن الشحم الساخن كلما امتزج بتراب ملون بلون حديد أعطاه صفة لونية جديدة . وبالتصاقاً بالحدار لا يمكن فصله عنه إذا جف . وهكذا ظهرت الألوان البدائية المسماة بـ *chroma* وهي هذا الرجل - بالكرومان أي : - الإنسان الملون . -

## ٣ - الأدوات

أما ما يتعلق بأدواته فقد استفاد من الأعصان الطرية لأمرين فإن كانت للرسم استخدم رؤوسها المنقوعة بلباء ونقشها على هيئة فرشاة ونغمسها في اللون ورسم بها . وكذلك تعامله مع سعف النخل . أما إذا كانت هذه الأعصان لزخرفة سطوح الأنواني الخزفية فإما أن تكون فروع أعصان حادة أو مسقوفة للنقش والزين وهي حصيلية لعملية ربما كانت بدائية أكثر وربما الطين في داخل العاية قد زين بطريق الصدفة وذلك حين اشتعلت غابة وسقوط أشجارها . وأعصان النخيل على قاعها المشكونة من الطين الأبيض نرى أن الطين يخف وتنطبع صور أعصان الأشجار عليه وقد يكون جفافه مثقلاً من حرارة النار . فقد لاحظ هذا الإنسان ذلك وحاول أن يقد ما رأى إلى أن حل سرها بواسطة عقمه بيده وهنا نشأ الفن البدائي . محاذياً للبحث الذي استعمل له صخوراً هشة وطينا ليلاً صمعه بيده . وفخره فكانت له نتائج طيبة . وهو أن ذلك عن هيئة تماثيل صغيرة تنبه ألعاب التي تسحقها الأطفال حالياً . والفرض منها إما أن تعب أو السحر أو الرينة لتجديد أو الأنواني الفخارية لسرب الماء ووضع بعض السوائل الحلو أو السوائل المقدسة كعصير الأشجار والغسل وما إليها لتقدم قرايين للألهة والحيوانات الألهية العناية الساحرة . أو اعترافاً بقوتها أو جبروتها .

## ٤ - العصر الحجري المتوسط الحديث

إن ثقافة هذا العصر المهم الذي تكون بعد انتشار العصر الجيولوجي الثالث كانت نتيجة حبة نمو الإنسان الذهني والجسدي والثقافي . ظهرت على وجوده تغيرات أساسية في حياته . فقد أصبح أكثر استقراراً وربما بدت العائلة أقوى مما مضى . في الزواج والولادة والثرية . ثم التعلم على القنص والصيد وحتى تربية الدواجن المنيعة . ثم تطورت الزراعة عنده لكثرة عدده وشدة حاجته إلى المواد الغذائية سواء أكانت نباتية أم حيوانية . وظهرت الفروع اليدوية والتعب مما خلفه لنا من تماثيل حجرية وصور ملونة بالألوان النكر وماتيك الحبار على الجدران ويظهر أن الإنسان عرف في بداية هذا العصر استخدام النار حين اكتشف تحضيره بواسطة حجر الزماد الصخري مع قطعة معدنية . وحين قدحها تتكون شرارة مولدة للنار كما عرف المعادن السهلة الاكتشاف كالشحاس والذهب والفضة . واستخدمها للرنة والعبادة وهكذا تدرج إلى الحضارة ببنائه لمعابد وصنع التماثيل داخل الكهوف واستخدامه الأحجار المحقونة خارج الكهوف ووضعها في السهول وعلى قمم الجبال إما للعباد أو لتكون شعاراً لأرض هذه العنصرة الساكنة هنا فلا يضوها رجل غريب فهي المؤشر كالبوابة لقلعة



- ١ - نموذج لأعصان شجرة شعاعية في العارات أوجت للإنسان القديم أن يرخف بها أوانيهم المعخورة .
- ٢ - نموذج لشوايف أعصان الغابة أدت إلى انقطاع في رؤية الإنسان القديم لشمسها وزخرفياً
- ٣ - نموذج مكمل للزخارف بالأزصيل الحشوي ، خلافاً لما كانت عليه على جدران مرخرف لآلافه فخاري قديم .
- ٤ - الأرض لطبيعية بحاجة المصنعة من جراء أشعة الشمس وفاد جعلت عليها بقايا أعصان وأوراق بحروقة
- ٥ - إزاء فخاري مرخرف بعناصر تشبه للعوامل الموسمية أنفاً وقد نظمت هندسياً وجمالاً للزينة .

كبيرة أو مدينة في القرون الوسطى . والأمثلة على ذلك هي \* :

#### آ - كروملخ

هي مجموعة متناسقة من الأحجار الصوانية السوداء والخمراء منسقة ومفروشة في الأرض على هيئة دائرة أو نصف دائرة كما وجدت في وينز والدنفارك وارلندا ومالطا .

#### ب - النهير

بعض من الأحجار الصوانية الشائعة المقاربة في شكلها لهيئة الانسان وقد أقيمت لأغراض دينية . أو دلائل توضح من بعيد على وجود إنسكن في هذه المنطقة .

شهر الى الرسم الملون للحيوانات والانسان داخل الكهوف العالية العميقة المظلمة التي لا يصل إليها الانسان وقد رسمت لأعطائها مكانة مقدسة حساسة لا يمكن الوصول إليها بسهولة وإذا وصل إليها الانسان استوجب اضاءتها بالنسوع فينأثر بها عقائدياً كما كان يحص في التماثيل الصوانية السوداء في معبد الكرنك في الأقصر على عهد الأسر المتقدمة \*\* .

#### ٥ - فن البوشمان Bushman

إن معرفتنا بالأساليب الفنية التي اتبعها هذا الانسان الذي سكن أواسط استراليا وأحواض البحار الجنوبية كالتخييط الهندي والهادي والملايو الفلبين وأندونيسيا كلها وأواسط أفريقيا ندلنا على الانفعالات المتشابهة في أعماله ونعطيا المعرفة بالوسائل والآلات والأدوات كالزيوت والأحجار والمخاريات وقد ارتقت إلى مرحلة لا تبعدنا عن الحضارة المسيحية بما لا يزيد عن ٤٠٠٠ - ٢٠٠٠ قبل الميلاد . هؤلاء الناس سكنوا الأدغال ولذلك سمو بالبوشمان وهم منحدرون من سكان أفريقيا الأصليين وحتى الضود الحمر سكان أمريكا الوسطى الذين لهم من خاص رفيع مما يدل على حضارة عالية توصلوا إليها بجهد السنين والبحث والتعلم الطويل نقلاً من الآباء إلى الأبناء . ان مظهر هذا الفن له علاقة وثيقة بالفنون الطبيعية المتقدمة لظواهرها كالانسان والحيوانات والحيون والغزلان وقند ألوان الطبيعة نفسها وقام برسم الخنازير البرية وما إليها ولكننا لانجد فيها صوراً للأشجار أو النباتات .

أما أواسط أفريقيا فقد بقي الفن أيدائي منذ فجر التاريخ وحتى يومنا هذا له طابعه المعروف الذي أثر في الفنون الأوروبية المعاصرة وذلك كإسقاطه وسنائه وأدواته وآلاته وزرعه الجنسية الديناميكية المتحركة \*\*\* .

\* هذا يعني أن الرسم والخط جميعاً متقدم من حيث أنهما كانا في ذلك نتيجة تطور الآلة لديه للرسم كانت القرشة والبريت الملون  
أصله . أما الخط فمستعمل لا من أجل الخط الهادف منه وتعدى بهما فنس التماثيل الطبيعية ووضعها في الخراب للعبادة وصمم القوارير لحفظ  
الزيت والحب فطبخت لذلك فنهضت فنون تلوينها بالأحمر والأسود . وحبر الفوش texture أمثلة في الرغبة في التماثيل الجمالية وأعطى أهمية  
للزينة في عهدها

\*\* Prehistoric & Primitive Man, by Hamlyn London 1976, P. 22, 23.

\*\*\* انظر إلى التاريخ الفني . لأبي صالح الأتقي . طاعة القاهرة سنة ١٩٧٣ . صفحة الثامنة مكيك .

ملاحظة بيانية توضح مناطق أوروبا المناخية والثقافية والعرقية والأزمنة التي مرت بها

فوس بياني لدرجة حرارة	السنه ق. م.	المناخ والقدرة المناخية	العصر الأساسي وما قبل التاريخ	العصر	الأساليب التقليدية لمعاملات الإنسان المتقدمة
	1	عصر القبلي التقدمي المتأخر	1 - العصر الليثوليكت القديم	الآلات الحجرية	العصر الحجري الأول (أحواض البحار) العصر الأولي الأول
	2	عصر القبلي			عصر القبائل الحجرية المتوسطة الخليدي الأول المستوطنون في شمال فرنسا وبريطانيا
	3	عصر القبلي			العصر الأولي المتأخر
	4	عصر القبلي			العصر المونيستيوي (إنسان بوم شيران)
	5	عصر القبلي		عظام على هيئة الآلات	الكماقيون والأوربانيون العصر الحديث السويدي 1 - السويدي 2 - الكماقي
	6	عصر القبلي			
	7	عصر القبلي			
	8	عصر القبلي			
	9	عصر القبلي			العصر الحثاني
	10	عصر القبلي			

## ٦ - جدول ايضاحي زمني للعصور الحجرية

العصر وتاريخه	المكان والثقافة	الانسان
١ - فجر العصر الحجري مليون ونصف مليون سنة		انسان جاوة وبكين
٢ - العصر الحجري القديم نصف مليون إلى ٢٠ ألف سنة	١ - الثقافة الأشيلية	انسان بلندون
	٢ - الفن الموستري	انسان هيدلبرك
	٣ - الفن الأورينثاني	انسان نياتدرتال
	٤ - الفن السونثري	انسان كرومانيون
	٥ - الفن المجداليني	
٣ - العصر الحجري المتوسط من ١٢-٢٠ ألف سنة		
٤ - العصر الحجري الحديث من ١٢-٣٠٠٠ ق.م.		

## ٧ - الفن المصري القديم

العصر الأول والدولة القديمة بين ٤٧٠٠ ق.م. - ٢٥٠٠ ق.م.

## مقدمة

حضارة وادي النيل هي نتاج للعقل الأنساني حيث انتقل من عصر الصيد من أجل العيش والحياة إلى عصر الزراعة وجمع المحصول وتخزينه . ان هذه البلاد التي يفيض فيها النيل مرتين في السنة مع الطمي كإداة سمادية مغذية للزراعة مع الشمس الصافية المعدية للسانات والتخيل ومختلف المحاصيل أعطت القوة لأبنائها أن ينظموا أنفسهم فتأسس دولة لها قوتها وبحسب حسابها فطمت حياه شعبها ورعايته وراعتهم وتربية مواشهم والأخذ بمصالحهم التجارية في الداحل والخارج مما أدى إلى فيض في الوقت والمال ولذا اتجه لفراعته إلى تجميع أنفسهم ببناء المعابد الضخمة المزخرفة ذات الأعمدة الرخامية لها قواعد ونيجان مختلفة جميلة محورة جفراً مختلف المظهر من الرخام أو حجر البازلت الأسود المصقول وهكذا تطورت مصر من العصر الحجري القديم إلى العصر الحجري الحديث وبعد اكتشاف المعادن والنار تقدمت مختلف الصناعات الزراعية والتجارية واليدوية (الصناعات الفنية) إلى صبح التعبير .

ومن أهم اكتشافات هذا العصر هو اختراع الكتابة وتثبيت نوازعها ورموزها . ثم تطورها حكم الخاخة إليها . ومنها تسجيل حاشية المعابد والكتاب والزراعيين وعقودهم والتجار ووثائقهم وما إليها من أمور تجعل التقدم الحضري أمراً إيجابياً لحل معضلات الحياة العامة وحياة الدولة والجيش والحياة اليومية الفردية والمعاشية .

ثم ظهور الدولة كمفهوم مظم تسدها التشريعات أمر حيوي لحياة الناس وحفظ حقوقهم وأعمالهم وأخيراً . . . . . وأهمهم ومعتقداتهم فالمصريون أول من آمن بالروح المنفصلة عن الجسد بعد الموت وخلودها، وبحد معظم أعمالهم بجزءها حياة الرئيسة كالفرح . والحياة الرياضية أو المسرح كالذي وجدناه في الفن اليوناني

والروماني - . بل كانت أغلب الأبنية على هيئة معابد ضخمة (الكرنك) وتماثيل رهيبة عالية تمثل القوة والخلود وسحبها الظاهرية غاية في الجدية والصرامة وهذا الأسلوب المأساوي هو نوع يمثل الحياة المزدهرة آنذاك حيث يعبأ الفلاحون عند الضرورة للقتال وكانت المعابد وكهنتها مسيطرين في الحياة والممات واستخدموا السفطة والقوة لتدوير أعمال الدولة من سلم وحرب بالقسوة والقانون والعنف الروحي حيث عموما فكرة الخلود بعد الموت. لذلك شيدت المعابد والحصون والمدن وكلها كانت على عاتق الفلاحين المغلوبين على أمرهم . واستعملت لذلك أقوى المواد في البناء كحجارة ابصوان الضخمة والبازلت الأسود والرخام المرمرى التي بنيت منها أعمدة لا يقل ارتفاعها عن (١٢-١٨) متراً . أما المعارة فقد كانت على هيئة متوازي مستطيلات مزخرفة بالمواد الصلصية في الخارج والداخل . ومن الداخل كانت مزينة بالفسيفساء الجدارية وبألوان خاصة واستعملت مواد مختلفة للصور الجدارية نقشت بالأنوان الشحمية والألوان المسماة بالقبيرا وقسم منها بالفسركو وغيرها .

أما المدافن والأهرامات فهي غيبة في القرابة وكانت تبنى على سطح الأرض أو في باطن الجبال كما نشاهدها في مقابر الأقصر وجزيرة النبل في أسوان وجل هذه المناطق تحدد فيها مقابر تحت الأرض من العنبا حتى حدود أبي سنبل . وما معبد أبي سنبل الا شاهد على عظمة أفكار البناء والفنون المعمارية والتحتية لهذه العقائد الدائمة الخالدة المثلثة للحضارة الفرعونية .

ان السرايب أو ما تسمى بالمساطب التي تحتوي على هذه السرايب ما هي إلا مراقد لنواميس الخوف حيث تحفظ فيها الجثث لتعود يوم القيامة حسب معتقداتهم (الخلود) .

وتعتبر منطقة "سقارة" من أغنى المناطق بالمصاطب المختلفة وأهمها "كاعبر" و "نفرحتب" و "تي" . وغيرها . أما الأهرامات فقد أقيمت في أثناء القرن التاسع والعشرين قبل الميلاد أقامها المهندسين "امحتب" للملك "زوسر" من الأسرة الثالثة . وهو أول بناء استخدم فيه الحجر الصواني حيث بلغ ضلع المحجرة المربعة الواحدة مالا يقل عن مترين كما نشاهد ذلك في أهرامات خوفو قرب القاهرة . وحول هذه الأهرامات بنيت قصور جميلة من الحجر الجيري ذات أعمدة مقاربة لليونانية . وتبلغ مساحة قاعدة الهرم ١٢٠ × ١١١ م وارتفاعه ٦١ متراً ويتكون من ست طبقات متدرجة تستدق كلما ارتفعت .

## ٢ - التحت

اهتم المصريون القدماء بصناعة القنابل وأقاموا لها فلسفة ترتبط بالدين والخلود والعبادة ويوم القيامة والمواد المستعملة آنذاك انطقن المحروق ثم تغيرت إلى الحجر الصواني وحجر البازلت الأسود . ثم استخدم لعاج للتعاويد الصغيرة واستخدمت المعاريات المرجحة لنفس الغرض . أما القنابل التي نحن بصددتها فهي العنصر المميز للفن الفرعوني إذ انها جزء لا يتجزأ من مفهوم العقيدة والعبادة واليوم الآخر والعقاب والثواب أو العال الحس والزوج والاعجاب والفقر والغنى والعسر واليسر وما إليها من الرغائب والفرائز والعقائد ذات العلاقة بالحياة الدنيا والآخرة .

ومن بعض العقائد النفسية المربوطة بالقنابل هي أن يوضع القنابل أو صورة الميت على التابوت المحط أو في داخل القبرة حتى تكون الوساطة في إعادة الحياة إلى الجنة . والروح تتحرك فيه لتعود وهو رمز للحياة في الجنة المسجاة في القبر . ولم يكتف الفنان المصري بذلك بل صنع القنابل للحيوانات والطيور الجارحة والأليفة وقسم منها كانت رموزاً إلهية أو قسم منها كانت آلهة فعلا وتعد إما في البيت أو المعابد ويصنع منها غادج بالآلاف

بحجم صغير للتركيبها . وخاصة الجعران والحنافس .

وتكونت مدرسة أساسية للأسلوب الفرعوني التزم بها الفنانون والمعماريون على السواء ومنها الوقوف وحركة أرجل واحدة إلى الأمام واليدين المصنبتين إلى أسفل . أو التربع في الخلوس واليدين مصلبة على الصدر . أو السجود والركوع والتربع كما في الكاتب المصري .

أما الأدوات التي استعملت فهي الازميل الحديدي البسيط والمثاقب الحديدية والمقاشط والمنطارق لتكسير الحجارة والمعاول لتهديب المرمر والحجارة . واستخدمت العتلات المعانة من الحمال والبكرات لرفع الحجارة ورصها على بعضها وقسم استخدم الجذوع المدورة للدفع واستخدم الماء لغسل التمثال من الأوساخ ولسهولة قطعه في آن واحد .

#### ب - التماثيل

"تماثيل شبح أثند" من الحجر الرخامي . و "تماثيل خضرع من حجر الديوريت الأخضر" و "تماثيل الكاتب المتربع في جنوبه" من الحجر الجيري الملون . وهو اليوم في متحف اللوفر (باريس) ويوجد نسخة منه في المتحف المصري . و "تماثيل نفرت" و"ورع حنب" وهما جميلان ، للأمير وزوجه من الحجر الجيري الملون .

#### ج - الصور والزخرفة

نرى روعة في الزخرفة الهندسية الملائمة للعمارة والمعابد والمقابر وهي مزينة بصور الآلهة والحيوانات والطيور والاسنان وملونة بالألوان الجمينة ولها أسلوبها المميز في الفن الفرعوني . ونجدها على جدران مقبرة (تي) في سفارة . وأبو صير . وفي هرم أوناس . وهي على هيئة زخرفة ملونة بارزة ولكن هذا البروز ضعيف حيث لا يرى من بعد . وأهم أساليبه هو الخط الواضح الهندسي الصريح وخلال المساحات المتكونة من حركة الخط محشوة بالنون الصريح ذي السطح الواحد . وأما الألوان فمقسمة بحدود واضحة الخطوط التي حوالها كتنقسم انقطاعات الزخرفية في الخرائط . وأهم الألوان الكرومانية التي استعملت هي :

اللون الأصفر الغامق والفتاح . والأحمر القرميدي والبني . والأزرق البحري والسماوي . والأخضر والرمادي . والأبيض والأسود وقسم من هذه الألوان كانت ذات تركيب معدنية والقسم الآخر نباتياً وأغلبها احتفظ برونقه حتى اليوم ، وأغلبية هذه المصورات والزخارف لا تصلح إليها أشعة الشمس داخل القدير والمعابد .

#### د - الفنون التطبيقية

كلما عرف حال وقوة ورشاقة الأثاث الفرعوني من مصاطب وكراسي وأثاث ومرافد وتوابيت مزركشة وأثاث وأقوات ربة مها العاج والذهب والفضة وقسم منها أحجار كريمة جليت من مختلف بلدان العالم وكذلك المعابر والتماسيات والأباريق والأواني وماليها فهي عالم كبير يحتاج إلى مجلدات لشرحه وتصويره ونشره . حضاري في باقي الأقسام .

أما الأقنعة الملونة والسيج والأبسطة والسجاد فإنها غنية عن الوصف . وكذلك أخشاب أثبات من أبواب وشبابيك فهي نماذج حية إلى يومنا هذا .



## ٨ - الدولة الوسطى (الأميراطورية)

٢١٤٠ - ١٠٢٤ ق م

## مقدمة

بعد سقوط الأسرة السادسة تعككت الدولة وظهر حكم الانقطاع وتقلصت سلطة الفرعون وسقوط الأسرة العاشرة أسست لدولة القديمة أما نفوذ الأمراء فظل مستمراً وخضعوا لفرعون وهو أمر تقليدي لخدمة مصالحهم . ولما أتت الأسرة الثانية عشرة كانت أسرة قوية قامت بتوحيد الأقاليم وظهرت قوة مصر كدولة ذات قيمة حربية كبرى واتخذت لها عاصمة ( طيبة ) حيث -بت فيها القلاع والمقابر والمعابد ولا نجد أثراً للأهرامات فيها - لأنه عطل انتهى . وهنا نجد المقابر عبر نطاق واسع وهي تحت الأرض وتحفظ لميت لمدة أطول ولكن في عهد الأسرة الثالثة عشرة تعككت ، ثم أتى الهكسوس واستولوا عليها بسهولة إلى أن أتى أمير طيبة (أحمس الأول) فطردهم وأسس الأسرة الثامنة عشرة وهكذا ازدهرت مصر مرة أخرى .

## ١ - العبارة والاحت

على ما نعرف ظهرت تقاليد وأساليب للفلسفة العفائية والدينية ولكنها مترجمة بين النبو والأنكفاء معتمدة بقوة على الأسر الحاكمة . ونجد في الدول المنوسطة وأسرهاراً آخر للمعابد والاحت والتصور والزخرفة ومن أشهرها :

معبد حتشبسوت - أجتاكري في الدير البحري وفي المعبد عدد كبير من تماثيل -الاستعكس- أبو افول . الرابضة التي تحرس الطريق كذلك تحت معابد في الجبال مثل معبد ( أبو سنبل - رمسيس الثاني ) وهو تحت صرف ليس فيه أي ساء ومنحوت داخل الصخر وفيه أربعة تماثيل ضخمة : رمسيس الثاني يبلغ طوله ٢٠ متراً وحوليه ثلاثة تماثيل أخرى وهناك المعبد المصري ومعبد الكرنك في الأقصر وهو مشهور وأغلبه قائم حتى يومنا هذا .

أما الأعمدة التي استعملت لبناء فهي :

- ١ - العمود البسيط المربع لشكل (نجد في معبد الوادي جوار أبي الهول) .
- ٢ - العمود ذو القنوت . ولدي نخذ عنه اليونانيون وهو على هيئة اسطوانية .
- ٣ - العمود النحلي المشهور والمميز للهندسة الفرعونية تاجه على هيئة تاج نخلة نجد في معبد (ساحوراع في أبو صير - ومعبد أدفو في اعالي النيل) .
- ٤ - العمود البيلويفري .
- ٥ - العمود البردي .
- ٦ - العمود الأوزوريسي .

أما تماثيل المعابد فهي على أنواع منها المجسم ومنه البارز .

أ ... الحوت البارزة موجودة على جدران المعابد ومقابر الملوك تحكي قصة حياتهم والموت والآلهة والخنود والعطاء والخير والنشر والزواج والاختصاب .

• الاستعكس : حيوان غريزي ضخم على هيئة جسر أسد واقف على الأرض ورأس رجل كان أو امرأة ويرمز له بالازواج الزائدة عن البشر والتي تحرس المعبد أو تقوم كل في أبي الهول

ب - النحوت الشخصية تمثل الفرعنة والملوك والأمراء والآلهة مثل فنمال رأس تفرتي المشهور

#### ب - التصوير والزخرفة

ضعفت الأسر المتعاقبة على حكم مصر من جراء الحروب مع اليونان والرومان واضمحلت الحياة العامة ونعم الفقر في أرض الكنانة مصر . ولم يبق منها سوى بلاد النوبة ونولها حاكم لبي في شرق الدلتا . انتهت الأسرة الثالثة والعشرون وفتح الآشوريون مصر وانتهت الأسرتان الرابعة والخامسة والعشرون بدخول الآشوريين مصر سنة (٦٧٠ - ٦٢٢ ق.م) وحكمها الآشوريون بواسطة أمراء مصريين إلى أن ظهر (سمنك) أمير جديد طرد الآشوريين وتوحدت كلمة مصر كلها تحت نوائه . وبدأت حياة رغيدة من جديد وعززت قوة الدولة وأميرها وملوكها . وهكذا كانت الدولة القبطية بمصر إلى أن فتحها عمرو بن العاص \*

#### ٩ - العصر المتأخر حتى الفتح العربي

من ١٩٠٠ ق.م حتى ٦٢٥ م .

ضعفت الأسر المتعاقبة على حكم مصر من جراء الحروب مع اليونان والرومان واضمحلت الحياة العامة ونعم الفقر في أرض الكنانة . ولم يبق منها سوى بلاد النوبة ونولها حاكم لبي في شرق الدلتا . انتهت الأسرة الثالثة والعشرون وفتح الآشوريون مصر وانتهت الأسرتان الرابعة والخامسة والعشرون بدخول الآشوريين مصر سنة (٦٧٠ - ٦٢٢ ق.م) وحكمها الآشوريون بواسطة أمراء مصريين إلى أن ظهر (سمنك) أمير جديد طرد الآشوريين وتوحدت كلمة مصر كلها تحت نوائه . وبدأت حياة رغيدة من جديد وعززت قوة الدولة وأميرها وملوكها . وهكذا كانت الدولة القبطية بمصر إلى أن فتحها عمرو بن العاص \*

لما فز هذه المرحلة فلا تقل شأنًا عن مثيلاتها القديمت و خاصة في النحت والتصوير والزخرفة والفنون التطبيقية وفن الصياغة المتكون من العاج والذهب والفضة والأحجار الكريمة . والأثاث والبسط والأقمشة على اختلاف أنواعها . كما تطورت الحياة العامة بشكل يناسب العصر وأخذت بعض المفاهيم الرومانية واليونانية مجراها إلى أرض النيل وتطعمت الفنون فيها بدم جديد وفي هذه الحالة مهدت إلى ظهور الفن البيزنطي أي تحول من الفن القبطي ذي الخصائص الفرعونية ذات الخط واللون الصريح إلى الفن البيزنطي الذي يحمل نفس الصفات في البسطة ولكن فلسفته المسيحية تختلف عن الفن القبطي آنذاك . مما أدى إلى تطور واضح ذو خصائص مميزة \*\* .

#### ١٠ - الفن في أرض الرافدين ( ما بين النهرين ) Mesopotamia

العراق القديم من ٤٠٠٠ ق.م - ١٩٠٠ ق.م

#### مقدمة

إن الأرض المصورة بين دجلة والفرات خصبة لها قسم شمالي جبلي وقسم جنوبي رسوبي يصلح للزراعة لابساطه وتوافر المياه فيه . أما من الناحية العربية فهي متصلة بصحراء العرب والبادية .

الشعوب التي استوطنت هذا الوادي هي سامية وهم السومريون والآكديون والبابليون والآشوريون والكنعانيون .

\* الفن والعمران وبنيان الملك ، الناشر هوت . نيويورك (س ٧) .

\*\* مجموعتي في تاريخ الفن العام ، أي صياح الألفي : ضعة القاهرة سنة ١٩٧٣ الهيئة العامة للكتاب (ص ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨)

صانعهم نوعان الشعب الشمالي يتميز بالقسوة والاندفاع والعداء والغزو . والقسم الجنوبي يتميز بالاستقرار والتأمل والزراعة وتربية المواشي ووضع الفلسفة والعلوم والقوانين والنزوع إلى النمو الحضاري .

#### آ - استعمال الأدوات

استعمل سكان هذه البلاد بعض المعادن لصنع الآلات والأدوات في الصيد وكذلك وضعوا رموزاً للكتابة المسماة بطورها واستخدموها لعلومهم وقوانينهم المدنية وتشريعاتهم وسجلوا آدابهم وآراءهم الدينية (ملحمة كلكامش) والعلوم الرياضية والفلكية والصناعية وفتحوا المدارس وتواجد المعلمون فيها يبحثون ويشرحون برسائلهم المختلفة العقائد والآراء وكونوا فلسفة روحية أثرت في الأديان فيما بعد .

#### ب - ملوكهم

ظهر بين زهرانيهم ملوك عدة منهم سرجون الأول (٢٧٥٠ ق.م) وحمورابي مشرع القوانين المدنية (٢١٢٣ ق.م) - (٢٠٨١ ق.م) وكانت بابل دأماً الدنيا التي شاع أمرها بين العالم المتحضر آنذاك . والتي ورد اسمها في الكتب السماوية المقدسة .

كان ملكها مختصر ذا شكيمة وقوة عالية أراد أن يوحد منطقة اهلال الحصبب ويستتب له الأمر فيها فأمر بحصار أرض يهوذا وفلسطين حالياً واستولى عليها ودحر سكانها الأصليين عوة وساقهم إلى أرض العراق ليبوا راج سيبا وبابل ثانية وهكذا كان حيث احتل القدس التي كانت تسمى "يوس" سنة ٥٩٩ ق.م وأرسل ملكها (يهويافين) أسيراً إلى بابل ولكن يهوذا تمردت مرة أخرى في عهد ملكها "صديقيا" وكان التمرد سبباً في حصول السبي البابلي المشهور لليهود حيث دمرت مدينة أورشليم سنة ٥٨٦ ق.م تدميراً كاملاً وقضي على مملكة يهوذا . إن الحفريات التي أظهرت المعالم الأثرية في كل من نينوى ونمرود وخرصباد وبابل وأور تدل على المكانة العظيمة التي كانت تحتلها شعوب ما بين النهرين عامة . واليكم معالمها :

#### آ - فنون العمارة والنحت

أول ما قام به السومريون من العمارة بناء المعابد والمنابر البسيطة بواسطة مواد بناء مصنوعة من الطين الناشف وقليل من أعمدة الخشب أو جذوع النخيل مسندة بالحجارة . لتسادة الأعمدة في داخل السفائف وتعتمد على جذوع الأشجار والنخيل كسقوف وأعمدة . وأما الفسح والأحواش فكانت دون سقوف . وحواض المسقعات على هيئة رباعية . وتخذ هذه الأبنية في الأساس نحر بدائية إذا ما قورنت بالفن الفرعوني وأقدم نموذج هذه العمارات السومرية والآكدية هو معبد لآلهة الأمومة بالقرب "أور" وتخذ جدرانه ملونة بألوان جذابة ووجد في داخل المعبد آثار قواعد (الأعمدة "مرمية") ربما جنباً من (شمال العراق) . واستعمل الآخر (الطابوق الأحمر) ومرسوم على الجدران الجوانبية صور حيوانات وطيور وبمنايل لأسود وحراس وهذه البنية لها أسلوب وطرز واضح في التصميم والزخزين والألوان ربما أثرت تأثيراً كبيراً على الفن الآكدي والبابلي والكلداني والآشوري . ثم الأخميني الفارسي وحتى الساساني . ولم يكف السومريون بذلك بل استخدموا النحاس وسيلة للنحت البارز المزخرف كما نجد ذلك على أبواب المعبد هذا .

إن أهم المآثي المتصورة في أسلوب البناء للمعابد البابلية والكلدانية والآشورية هو أسلوب الزيفورات ونشتمل على برج للمعبد محاط بمباني، ونهايات الجدران العليا تنتهي بفتحات متدرجة مزخرفة .  
ومن أهم هذه الزيفورات التي أستعمل القار في تبيط أرضيتها هي زيفورة «أور» تابعة لمعبد ناتر إله الشمس وإله أور .

#### ب - النحت البارز Relief

المواد التي استعملت في البناء هي مواد هشة إلى حد ما . ولكن في الفنون البابلية والكلدانية والآشورية كانت متطورة واستعمل للجدران الصوان الأبيض والمرمر الأبيض وظهرت النحوت البارزة للنور المجسم وصور الملوك وعوائلهم وحياتهم العامة مع الآلهة وهم في حالات الصيد والقص وتقديم الذبائح والقرابين والمعبد والأسرى والهدايا وحتى محاربتهم وسجنهم وقتل بعض مهم . وقد نحتوا على الجدران غزوات الملوك وقتل وأسرى الأعداء ووسائل المواصلات والخيول والحيوانات المفترسة ، وما الأختام الاسطوانية الدقيقة ألا شاهد على ذلك . إن مجمل نحوت الأختام كانت تمثل المواقف والمعاهدات والعقود للزواج والتجارة وشراء المنازل وما إليها من المرافق العامة . وأغلبها صنعت من المرمر . والأحجار البيضاء وقسم من الأحجار الكريمة وحتى لطين المتخور وخاصة لعامة الشعب .

مثلا اللوحة الجدارية المخمورة تمثل الملك أورنامو ٢٤٠٠ ق.م مؤسس الدولة السومرية (الأسرة الثالثة) توضح أسلوب المصورات البارزة بروزاً خفيفاً على الجدار . والذي نسميه بالنحت البارز Relief .

#### ج - النحت المجسم

استخدمت المواد الصلبة في النحت ونحت الرموز الآلهية كالنور المجنح ذي الخمس أرجل المشهور والأسود واليهود والخيول . ولكن نجد النور المجسم على هيئة نحت نصفى مربوط بالجدار وعلى أبواب المعابد منحوت من المرمر الأزرق أو الأبيض أو الحجر الصواني في بعض من الأحيان . وكان نحت يتم بالأرامل والأفلام الحديدية .

وكذلك تمثل الملك كوديا من الحجر الديوريت الأسود يمثل ملك وكاهن «لكش» .

#### د - الفنون التطبيقية

تطورت في الأحقاب الأخيرة من حياة هذه الدول كفن الأبسطة والسجاد والأقمشة والتجارة والحداثة والأنثا وغرباب الحرب والصيد وهم أول من اخترع العجلة ونعل الفرس الخديدي ووضعوا تقاليد فنية لصناعة النسيج والحلي والأحجار الكريمة . والأواني الفخارية وهم الأمم الأولى التي اشتهرت في هذه المجالات وكذلك صناعة الأواني من النحاس الأحمر وقد أفرط السومريون والاكديون والبابليون في المهرجة النديوية ونجد النقوش على قبورهم وفي مخلفات موتاهم المزينة بالحلي والعقيق .

#### هـ - المواد المستعملة في الفن الآشوري

١٠٠٠ - ٦٠٠ ق.م

وُجِدَ الآشوريون في القسم الجبلي والقسم الأعلى من وادي الرافدين وأسسوا حضارة متطورة لأجدادهم

السومريين والآكديين والكلدانيين . ولكن كانت قبائل الكاشيين ترعجهم بغاراتها عليهم إذ كانوا فرساناً أقوياء وحينما هجم الكاشيون حوالي ٢٥٠٠ ق.م كانت معهم خيول يشهدها وادي الرافدين لأول مرة فاستفاد الآشوريون من ذلك . ثم انتجع القوم مع الحبشيين بحروب متعددة حوالي سنة ١٩٢٥ ق.م . فكانت الدولة الحبشية **سبب سقوط** بابل وأما الآشوريون الأتداء الفساة استرجعوا مكانة أسلافهم بالمعونة مع أولاد أعمامهم الكلدانيون القدامون من هضبة إيران الشمالية الشرقية .

حضارتهم كانت تستند إلى مقومات الحروب . ولروح العسكرية مع الشعوب الأخرى وأما في الداخل فقد أسسوا المدن وغشوا في العلوم والتشريع . والفن كان أساساً مهماً من الناحية الجمالية لتزيين المعابد والقصور أي مرتبط بعقائدهم الدينية والديونية واسم آشور يعني إله الشمس وهذا سميت بالدولة الآشورية .

إن التطورات هذه أدت إلى ظهور : العمارة والنحت - أسلوب مخطط منظور في البناء وتشبيد الأعمدة والسقوف وزخرفة الجدران والمذارج والسلام والفسح الأمامية والأفواس والمخاريب والممرات والطرق والأبنية وتنظيم المدن ونرى ذلك في قصر سرجون الثاني في حورساناد . وحده المبدأ والتشريع بينهما وحد الحراف على الخلدان بأحسنهم إنسانية . أما التفخيز المرجح فهو كإظهار على الخلدان للبرية من الداخل ومن الخارج وقد بلطت هذه القصور ، والسطوح تطل على الفضاء . واستحدثت الحجارة والأحجار لساء والتبليط والفار والخصي والخشب والمرمر ، وهذا لتقدم الفنى كان في عهد الملك - سرجون - الثاني و - سحاريب - و - آشور بانيبال - . و - الفنون التطبيقية في العهد الآشوري

تقدمت من الناحية الفنية من الوجهة الجمالية حسب تطور الأساليب المعمارية والحياة العامة وخدمت الجماليات داخل القصور على مختلف أنواعها ، وأما الأبنية فقد وصلت إلى دور يتناسب جمالياً مع تطور الحلي والزينة والأحجار الكريمة . ومداخل القصور واحتفالات العامة والأعياد .

والأثاث ظهر لأول مرة بشكل له أسلوبه وجماله المركز الذي أثر على جميع الشعوب المحيطة به .

## ١١ - فن الدولة الكلدانية الثانية أو البابلية الجديدة

٦١٠ ق.م . ٣٦٠ ق.م

ظهرت الدولة الكلدانية في الجنوب وأخذت لنفسها بابل عاصمة لها وعلى يسارها في الشرق الدولة الفارسية الأخمينية وهكذا أخذت بخزنصر - ملكها : لباء مدينة بابل مجدداً الجائن المتعلقة المشهورة وهي تعبر من عجائب الدنيا السبع في حالئها وطراز تكوينها وظهرت الزيقورات العالية والقصور المهيبة وتحركت التجارة ونظور علم الفلك والرياضيات وابتكروا درحات الدائرة الـ ٣٦٠° وتحركوا من أجل النحت المنحوت والخصي الخاطفي البارز وبها سحلوا أعمال ملوكهم في كثير من المعابد وخاصة معبد عشتار مما فيه من فخار مزجج ملون بعلوم صور حيوانات بارزة نصفها فني ونصفها ينتمي إلى حيوانات أخرى يرمز بها إلى الآلهة التي تمثل معتقداتهم .

تعد بين معبد عشتار ومردوخ شارعاً فسيحاً مسطواً بالأجر المزفت وتتر فيه مواكب الأعياد الدينية وحوته الزيقورات المختلفة والتهنيدات المحيطة به محاطة بزخارف على هيئة ورود ملونة .

ولكن أعجب ما يبين ذلك هو سور بابيل العظيم الثلاثي أي إن بابل كانت محاطة بثلاثة أسوار - كل أصغر من الذي يليه وهكذا .

## ١٢ - الأخمينيون والفن الفارسي

٧٤٠ ق.م - ٣٣٠ ق.م

بعد أن تم القضاء على الآشوريين في الجنوب ظهرت الدولة الأخمينية الفارسية . وهم أقوام أيرانيون أتوا من أواسط آسيا . وكونوا حكاماً في شرق دجلة في المنطقة المسماة حالياً بـدولة إيران وظهرت لديهم تقاليد دينية وروحية مختلفة عن ما بين النهرين وهي الزرادشتية والمناوية والمجوسية ووجدوا معتقداتهم الدينية والروحية بالالتفاف حول آلهتهم وهو إله الخير -أهورامزدا- وكان ذلك حوالي ٧٥٠ ق.م وسماوا بالمجوس "عبدة النار" .

واستقلت إيران الأخمينية على يد حاكمها قورش من تبعية الميديين . وبدأ يحقق طموحاته لفتح مناطق من بلاد فخرش بالخليج العربي وبلاد ما بين النهرين كما استطاع قميير خليفة قورش أن يحتل مصر ويحكمها . وخربوا مدينة الحضر العربية (قرب الموصل) واحتلوها سنة ٥٠٠ ق.م تقريباً .

وحينما توسعت هذه الدولة عن عهد الساسانيين ضعفت مناعتهم فلم يستطيعوا الوقوف أمام الاسكندر المقدوني فدمرهم واحتل بلادهم وقتل ملكهم الكبير دارا سنة ٣٣١ ق.م وألت هذه البلاد إلى السقوط حتى ظهر الفتح الاسلامي .

## التصوير والرسم والزخرفة

تقدم الفنون عند الأمم الشرقية مخططة بأرض ما بين النهرين أثر تأثيراً كبيراً في فن بلاد فارس فقد بنوا قصورهم أنصحه وفلاعيم العسكرية ومدنهم وزينوها بالحدائق الفارحة وجلبوا لها الأنهار من مختلف البلاد ثم ركبوا دواخلها وجدرانها بالنصير المرسومة بمادة القاتاني والفسيفساء المزخرف والمرسوم بالصور وانتكروا طرزاً في تصوير الحياة والأشخاص ومازالت مرموقة حتى يومنا هذا واستخدموا القاتاني الملون والألوان الجصية لثباته والتميرا ومختلف المواد المساعدة لثبات هذه الألوان . ولكن جلت حضارتهم مقبسة من حضارة وفن وادي الرافدين والهند . وكان عداءهم الأساسي إزالة فنون الحضارات التي حوهم بأي ثمن كان . والتاريخ يعيد نفسه اليوم .

## ب - العمارة والنحت

والفن الفارسي الأخميني والساساني له شواهد في آثار قصور مدينة برسيبوليس المسماة بالعربية (اصطخر) ساهم الملك الساساني دارا - و ساكزركسيس - وفيها الأعمدة الجميلة ذات تيجان على هيئة رؤوس ثيران مزدوجة تحمل عقود إسكوف . وللقصور مدارج لمداخل الأبواب تخرج عنها صفوف من ستة خيول عرساً . وهي تقع شرق مدينة عبدان الحالية . واستخدمت نحت الثيران الخشنة لحراسة أبواب القصور والقلاع وقد أخذت عن الفن الآشوري وكذلك النحت الجدارية على هيئة أفرار تقاتل الجنود وحراهم أثناء الحملات الحربية على خيولهم ضد الأعداء . ومن الابتكارات الأساسية المنسقة إلى يومنا هذا هي وجود السلام المزدوجة للقصور التي تؤدي إلى المدخل من جهتين تذهب بنا إلى صالات الاستقبال الواسعة . وهذا مما يدل على رفاهية في خيال المعماريين واهتمامهم في تكوين البناء لارتفاعه بأغراضه الحياتية العامة وأغراض الدولة .

والنود التي استخدمت في العمارة والنحت : هي الحجارة الصوانية والمرمر الأبيض والفون والجص لتطليطه واستعملت رفائق المرمر الملون للترزين والصور وبعض الصور البارزة المنحوتة من الحجر والمرمر وبعض من المعادن كالنحاس . واستعملت كذلك الألوان الذهبية واللازوردية في التزيينات الداخلية .

## ج - الفنون التطبيقية والتحف المعدنية

اشتهرت ايراد في صناعة ورحرفة التحف المعدنية الذهبية والفضية والنحاسية وكذلك الحلي . وقد طعم قسم كبير من هذه الأواني بالحجارة الكريمة الملونة والشفافة . وكذلك أنواع من الأقمشة الجميلة المزركشة كالسط والألبسة والريشات . أما السجاد فهاهيك عن أصوله وفنه التقليدي المعروف الذي يعتبر من أهم ميزات هذه البلاد . وزخرفوا الأبواب الخشبية وطعموها بالنحاس المطروق والمقايض لفتحها وكانت من البرونز المصبوب بالحجارة . وزخرفوا ستائر النوافذ وأخشابها . وبلغوا قسماً من القصور بأرضية من الخشب واشتروا كثيراً من البوابات التي ترصد الفلك واعتبرت مزارات دينية لهم ولأحفادهم .

## ١٣ - الفن الأغريقي اليوناني

من ١١٠٠ ق.م حتى أواخر ١٠٠ ق.م

لا نعرف بالبيسط من أين جاءت الأقوام اليونانية ولكن الرأي المعروف عليه أنهم نزحوا من مراعي حوض بحر قزوين على الغالب ومن ثم أتوا إلى البلقان ثم امتزجت هذه القبائل . منها الأخائية والدورية واليونية واستقرت في شبه جزيرة اليونان والجزر التي حوالها وأسست حضارة وأمبراطورية مشهود باسمها . واعتادهم كان على المراعي وتربية المواشي ثم التجارة كحصوله لأجل الحياة كانت الحرب ومن جراء هذا التنافس الشديد على الحياة قامت حكومات متعددة وحواضر عالية المرسى وحضارة رفيعة وكذا فتحت فيها مختلف المذاهب والعبادات والفنسة وتنوعت الأديان والآلهة وعبدت الأوثان والأصنام الخمسة . وظهرت ميادين الرياضة «الجمناسيكية» المعاصرة والملاعب والمسارح وتشكلت فيها برلمانات من أجل أساليب الحكم المختلفة وتحولت إلى قلعة وقلاع حرب ومنافسة على الأموال والنسب والحضرات المحيطة حولها ومحدثت الاسلحة واعتبرته رمزاً للقوة والحرب وتمت ممارسة التربية الرياضية على اختلاف أنواعها ومجدت القوة الجسمية والفكرية .

استوطن هذه النطقة من الأرض أقوام متعددة الأجناس نخص منهم الأيونيين ، والدوريين وهما من اجنس الهيلالي وبلادهم كانت آسيا الصغرى وتراقيا وكذلك في اتيكا وكانت عاصمتهم (أثينا) .

ان الصفة الغالبة على هذه الأقوام هي المرح وروح اللعب والقوة والمغامرة .

وبحثوا عن الآلة التي تسكن جبال الاولمب واعتبروها آلهة لها صفات البشر العليا ذات الغرائز التي لا تقهر . وظهر في أثينا معبد الاكروبوليس وهو قائم على صخرة محاطة بهضبة عالية شيد عليها وبقي إلى يومنا هذا شاهداً على ذلك .

إن مخلفات الحضارة اليونانية من الفنون كثيرة . وقد استعمل الفنان للتعبير أشكالاً هندسية وتجريدية في الغالب . وقام بالحسابات العقلية دون مراعاة للذوق البصري وبمرور الزمن غير اتجاهه ففقر من الطبيعة ودراسنها واهتم كثيراً في دراسات النور والظل والفراغ في العمارة والحركة وأنواعها ونسبها وأفكار هذه الأعمال وعلاقتها وتشريحها وكل ما يس لها من دراسات شكلية متأثرة بالرؤية الواضحة الواقعية الموضوعية المربوطة بتجذور الفلسفة الكلاسيكية في الحلول الفنية.

والكلاسيكية هي مذهب ينسب هؤلاء الأقوام في الدراسات النظرية والفنية التطبيقية ووصلت هذه المرحلة إلى أعلى مراتبها في مضمار الفنون التشكيلية جميعها .

وليس من السهولة القول أن لصناعة وحدها كانت المدار الأساسي لكل هذه الصناعات الفنية تحكمها نظريات فلسفية ودرؤية مربوطة بها ولا يفتلها إلا الطبقة الخاصة كعمل مهذب المظهر وللعمامة هي وسيلة الأبهة والألقاع الشعبي في آن واحد .

## آ - العمارة والنحت

إن المواد التي استعملت في هذا المجال أنواع من المرمر الملون والصوان والفرش والموزاييك الملون والأبيض والأسود . والخشب وخص كحواشي مكملة للمعابد والقصور والدور والأسواق . والحوائط والمراقص والمسارح والملاعب على اختلافها . واستخدمت في دواخلها التماثيل المرمرية والبرونزية المنصوبة بالحرارة العالية وذلك لحفظها من عوادي الزمن ونقشت الأفاريز بالنحت البارز وسجلت المواقع الحربية والفتوحات .

## ب - طراز فن العمارة

إن يكون المسكن بسيطاً عملياً بمرقعه أمر شائع بين كل الحضارات ، إذا ما الذي دعاهم لإقامة هذه المعابد الضخمة والقصور العظيمة . طبعاً ذلك يتوقف على روح معتقداتهم واسلوب تفكيرهم العقلي ورؤيتهم للحياة . فكان التمثال مقدساً وحيلاً ولا يقربه الإنسان إلا من خلال طقوس دينية استوجبت بناء المعابد الشاهقة الواسعة حتى تستوعب جمهوراً غفيراً أيام الأعياد وأيام المسمات الوطنية . ولذا ظهرت الأساطير الخاصة بالآلهة وهي الأساطير المعروفة في العالم . أما التواذ في الأبنية فلم تظهر إلا في عصر متأخر حوالي ٦٠٠ ق.م وكانت على هيئة فتحات عالية . وأقدم المعابد الدورية هو الرثثون بني على صخرة الاكروبوليس في أثينا . وطريقة التقسيم واضحة بين القاعدة والاعمدة ذات القنوات والنتيجان وكذلك المعروف من هذه الطرز الطريقة الايونية والكورنتية . وقد أثرت على الحضارة الرومانية وشاع استعمالها . والمعابد اليونانية تواجه الخلاء والطبيعة مباشرة بخلاف المعبد المصري الذي ينسج داخل الأسوار والمدارج المختلفة والمعابد المتواصلة عمداً بين بعضها .

أما هدف النحت فكان لحت تماثيل للآلهة مجسمة وكذلك للأبطال المحاربين تمجيداً للأمبراطورية واعتزافاً بحمل من ضحى نفسه وحياته من أجل الدولة والحاكم . وأن فيدياس ينسب له نحت البارثون هو وزملائه الأربعة أمر معروف تقريباً والطراز العالي الذي وصل إليه هذا العصر يدلنا على قدرة فائقة واهتمام كبير . لأنه جزء لا يتجزأ من الحياة العامة والخاصة . وفي ميداني الدين والعلم .

## ج - التصوير والرسم

التصوير الاغريقي مستواه لا يقل عن النحت والعمارة بل يضاهيهما ونفس الأهداف والغايات . والمواد التي استعملت هي :

- ١ - الفريسكو اخدارية وهي أنواع من الحصى المخلوط بالألوان والشمع رسم به على الجدران .
- ٢ - التماثيل وهي ألوان مكونة من ياص البض أو الكازين أحد مركبات اللبن والجبن مع الألوان المستخلصة من التراب . ورسم به على الجدران الداخلية مزوجة بألوان رقيقة وشفافة .
- ٣ - الموزاييك الملون وهذا معروف حالياً واستعمل على هيئة قطع صغيرة تملأ بها المساحات المصورة .



## د - الفطرز والأغراض

للتزيينات الداخلية في انقصور ورسم العظماء والأنباطرة والمواقع الحربية والآلة ويوم القيامة والحياة العامة والحياة والمرح والغناء والرقص والطرب وما إليها .

## هـ - الألوان الفخارية

ظهرت هذه الأعمال عند سكان جرر إيجة وكانت تجارة رابحة لثريين القصور وبيوت العامة واستخدمت هذه الألوان لحفظ الزيت والعصور وكانت ترسم عنونها مختلف القصص الميثولوجية والحياة العامة . والرقص والغناء والعنايات الحاربات وما إليها من أمور واقعية وكذلك قسم منها رسم عليها شخصيات مهمة معاصرة . الألوان التي استعملت هي اللون البني والأسود والأبيض وهي ألوان زخجية جوهرها الحرارة إشعاليه .

## و - الفنون التطبيقية عامة

وجدت هذه الصناعات البدوية في القرن الخامس قبل الميلاد ومن أهمها : الخلي الذهبية والفضية والبرونزية والمعدنية والصحون والأواني والاثاث والأقمشة على أنواعها .

## ١٤ - الفن الأتروسكي والروماني

الأتروسكيون أتوا من آسيا الصغرى «تركيا حالياً» ودخلوا إيطاليا حوالي القرن السادس ق.م. وبنا المدن المشهورة بأعمالهم الفنية ومقابرهم فيها مثل أورفيتو وكوربتو وكذلك مدناً أخرى في توسكانا . كانت حياتهم عبارة عن قرصنة وتجارة وزراعة . قساة ذوي خشونة مشهود بها . واهتموا اهتماماً كبيراً بأسلوب الحكم وديمقراطيته ومن خلال ذلك صنعوا التماثيل المنحوتة بالشار والتي تسمى Terra cotta - (تر: كوتا) لتدعيم حياة زعمائهم ومقابرهم واليوم الآخر سنداً لمعتقداتهم وكانت من الصلصال ويغيب عليها نوازع آشورية في موادها وبعض من أساليبها . ثم تحولت الحياة بين هؤلاء إلى أن جاءت الحضارة الرومانية التي بنت مدينة روما . وحين سيطر الرومان على الحياة العامة استخدموا الصناعات الأتروسكيين وتوطدت الحياة المدنية وازدادت حموات القياصرة فاتجهوا إلى الشرق واحتكوا مع اليونان وأخذوا ونقلوا عنهم انتي الكتيه ومحاضراتهم في الفنون إلا نسياً واضحاً بالأصالة اليونانية . وقد عظم الفن الروماني على عهد الامبراطور أوكتافيوس اغسطس واستمر مزدهراً حتى القرن الثاني الميلادي . ثم حل محله الفن المسيحي .

## ١ - العمارة

ظهرت المعابد الضخمة والمستطيلة واخامات العامة والسابع البحرية والفقرص والملاعب والنصب الحربية ونصب الفتوحات وأبواب الانتصارات والقصور العالية للأمراء والمطبة الارستقراطية . وازدهرت التجارة وعظم شأن الامبراطورية بعد الفتوحات لبلاد الغان والسكسون والفلسنك والجرمان والأوكران في أوروبا وشمال أفريقيا وآسيا والهند وأرمينيا شرقاً وجزءاً من بلاد فارس وإندود دخل القرد أعادي وانخارت والحاكم . فقامت هندسة بناء المعابد والمدن لا متيل لها بضخامتها واعتدادها

## ب - المواد المستعملة للعمارة

استعملت جميع أصناف المرمر والجرمر الايطالي الملون والنازلت الأسود والكرنيت والطابوق الأحمر

والجص والجير والقار والرخام والحديد والنحاس والبرونز للبناء والتزيين . والحشب والسجاد والأقمشة والفسيفساء .

#### ج - التحت

امتدت يد البحث في جلال لتخليد عظماء ومحاربي الأمبراطورية الرومانية وعظماء حكمائها وقاصريها وفلاسفتها وشعرائها وكنتها ومسرحيين وزينت العقود والمعابد بالتماثيل البرونزية المسبوكة .

وظهرت الملاعب الرياضية ممجدة بطاها بنحت تماثيلهم . واستعملوا النصب التذكارية والأضرحة وأقاموا أهراس النصر في انشوارع والأضرحة في المقابر والمعابد ونحتوا صور الملائكة كما فعل الأثريون ولكن هذه المرة بالأجنحة وبمختلف الحركات الانكلاسيكية . ووركنوا أرض القصور والمعابد بالفسيفساء الملون وبأفكار ومواضيع تتصل إما بالفتوحات وحياة الحكام أو بما يتعلق بالدين واليوم الآخر . أو بالخرافات وإحكايات . ولم يقتصر أعمالهم على عظمة البناء والنحت بل أتمموا بالتصوير .

#### د - التصوير

احتوا بالوان وغايات مختلفة وبمواد مختلفة لأغراض مختلفة منها : الفرسكو الخداري والتموا والفسيفساء الملون وزخرفوا الحدائق والأرضيات بالمرمر الملون والمطعم وقندوا الطبيعة ومناظرها وحيواناتها . ثم استخدمت البرونز والبرونز المذهب لمزينة والأفاريز الداخلية والخارجية لتحلية المرمر الملون . والتصوير قام بمهام كبيرة تربية من أجل الدين والدولة والأباطرة والحكام وسجل أعمال الدولة وفتوحاتها وصوروا علمائهم وعقائدهم وحياتهم العامة وخاصة مزينة بشخصياتهم .

#### هـ - الفنون التطبيقية والفخاريات

فنونهم لها جماليات اشتمرت في أرجاء الدنيا وذلك لجسامها ورفعة غاياتها لاستعمالها داخل القصور ولتصالات والمعابد وبين أبناء الشعب وفي الملاعب .

استعمل العاج والذهب والقصة للربنة ، والمعادن الأخرى للآلات والأدوات المنزلية كالنحاس والبرونز واستعمل القمح المزجج للطبخ وأدوات المنزل ثم الأقمشة للألبسة ، والبسط والطنافس للفرش والزينة والحشب وخشب الصندل والخيز للآثاث والكراسي وغيرها . ولم يكن شأن هذه المواد بأقل من شأن أختها في الحضارة اليونانية .

إن شملى الحضارة الرومانية لها غايات تختلف عما ستره في الحياة المسيحية في روما .

#### ١٥ - الفن المسيحي

نظراً لتحويل هذه الحضارة من الفن الوثني الروماني إلى الفن المسيحي في أوروبا . وتعتبره فن حوض البحر المتوسط نبت من خلال عقيدة جديدة متواضعة عمت حياة هذه الشعوب وأضفت فيما بعد الصفة الرسمية على الحكومات المتعاقبة وخاصة بعد القرن الرابع الميلادي .

إن باديء ذي بدىء لم تحتاج هذه العقيدة إلى معابد أو منحوت وصور ضخمة بل جعل المؤمنين كانوا

يتعمدون في الحفء والكهوف خوفاً من الأباطرة الرومان العتاة . ولكن قوة العقيدة كانت تملك السر الذي يصل الإنسان بخالفه معصياً له الأمل في المساواة وفرص العمل وحياة شريفة مقبلة بالأمل للأجيال التي بعدها . ومعروف جداً التضحيات التي فاساها الأوائل وكيف انهم تعرضوا لأفواه السباع في الأعياد والمجافل الرسمية وهم يبالوا بذلك .

ظهر الفن في (أيطاليا) مد الشاة الأولى للمسيحية في الكهوف المسماة (بالكاتاكومب Catacombes) وأهمها في مدينة روما ونابلي وكذلك في شمال أفريقيا أي في أراضي الأمبراطورية الرومانية واليونان القديمة . وصورت فيها حياة السيد المسيح والرسل والقديسين على حدران هذه الأنفاق وبألوان الخضر الأحمر القرميدي والأسود والأصفر وبعض من اللون الأخضر . ولم يجرؤ احداً على الرسم الواقعي غير أن يكون ها رمزياً لأن الأمر لم تحول إلى فن اسطوري خيالية وأعمال وأهداف المسيحية .

وحينما أصبح الدين ديناً رسمياً للدولة تحول عن باطن الأرض وظهر على سطحها على هيئة معابد وكنائس تحتوي على الصور والنقوش والزخرفة ومن بعد القائل . ثم بدأت لمنافسة بين المدن وأي مدينة قامت ببناء وزخرفة وتصوير كنائسها كان لها الفضل الأكبر ، وهي الأكثر عقيدة .

وكانت البازليكا (الكنيسة) على هيئة مسقط ذو صليب روماني له طول وعرض وفي الوسط فسحة لعبادة ، ولها صفين من الأعمدة مبنياً ويساراً تحمل السقف والقبعة ومن أشهرها في روما بازليكا القديس بطرس والقديس بولس خارج أسوار روما . وتطور التصوير من ألوان الفرسكو بالجص الحار (الجير) إلى صور تصور بمادة الفسيفساء والخبراً\*\*

## ١٦ - الفن البيزنطي

### مقدمة

الفنون للدولة البيزنطية في آسيا الصغرى والقسطنطينية أي "روما الشرقية" المسماة بالامبراطورية الشرقية الرومانية . ثم تكن إلا امتداداً للثقافة المسيحية بصيغة الدولة الرسمية لنظام الحكم ولكنه تأثر بأسلوب الأديان والآداب . والعمل بالنظرة المسيحية للمفاهيم الجمالية في الرؤيا لذا نجد الكنائس والصور أخذت سميات تختلف عما ظهرت عليه في روما الغربية "إيطاليا" إن الدوافع الصريحة من ناحية (التكليف) الصناعة كانت أبسط من ناحية استعمال مادة ثابتة جميلة غير الفرسكو في التصوير الحائطي وكانت عجوب هذا التكليف مع مرور الزمن حيث يسقط ويقطع ثم يقع اللون ولكنهم استعملوا قطع انواريت الملونة المطعمة بالزجاج عوضاً عن الفرسكو فحافظ على جمال اللون حتى هذا اليوم ولكن قبلته في العطاء أقل عمقاً من الفرسكو وأبسط يتفق مع الروح الشرقية التي يتميز قوام أسلوبها بالخط واللون الميسط كما في فنون ما بين النهرين وفارس والهند وأواسط آسيا .

وفي عهد الامبراطور حوستيان الملك المسيحي البيزنطي بنيت بازليكا آياصوفيا ٥٣٧ م وتم تصويرها ولم يعرف إن كان تحت لها تماثيل أم لا ؟ ومركزها القسطنطينية . وفيها أنصاف القباب وهي موجودة الآن . وفيها صور السيد المسيح والسماء والإنسان والحيوان والديونة ... وظهر هذا الفن وانتشر في بلاد اليونان وجنوب أوروبا وجنوب روسيا ووسطها . ابتداءً من القرن السادس وحتى نهاية القرن الثالث عشر .

## ١ - النحت

ساد الاعتقاد في ميظنا أن النحت يبعد الإنسان عن الروحانيات وخاصة روح الله أي بمعنى آخر أن التماثيل بقود الإنسان إلى الدنيا وتبعده عن الروحانيات . مما أدى إلى تحريم الأودان والتماثيل في منتصف القرن الثامن . واستمرت حركة تحريم التماثيل لمدة قرن كامل تقريباً .

## ب - الفنون التطبيقية

يعرف هذه الفنون اليدوية التي تمثل حاجة الإنسان إليها في الاستعمالات اليومية فقد تقدمت تقدماً رائعاً ولما منها أمثلة كالصناديق المغلفة بالنحاس والفضة وحتى الذهب المطروق . والأواني الفخارية والتناثيل الفضية تستوعب الكنيسة والمباخر وقطع الأثاث الخشبية والسجاد والأقمشة وغيرها وكانت مزركشة بنقوش شرقية البزعة تمتاز بالبساطة . وفيها تأثيرات تصويرية حياتية لها مدلول كلاسيكي روماني .

أما فنون روما الغربية من نحت وتصوير وعمارة فقد تقدمت تقدماً عظيماً بما يتعلق بوصف وابعاض حياة الكنيسة من خلال الدين المسيحي وأعماله . وقد كانت واضحة مبهمة حركة عصر النهضة الذي سوف تأتي على ذكره فيما بعد .

## ج - المواد المستعملة

استعمل في هذه العهود عدا القيسية لتصوير النصور الفرسكو الشمعي والتماثيل على الخشب والجدران وكذلك المرمر والنحت والبرونز المنصوب للتماثيل . والأواني والسجاد . والأباريق المعدنية . والزجاجات الملونة والأقمشة المختلفة وظهرت الأناجيل المخطوطة على جند الغزال وكتب الصلاة والترايل .

## ١٧ - الفن الاسلامي

## مقدمة صغيرة

إن خارطة العالم الاسلامي معروفة ما بين آسيا وشمال أفريقيا واسبانيا ووصلت إلى آسيا الصغرى وأرمينيا والخليج الجنوبي الهندي وحتى حدود الصين وأواسط آسيا المتراصة الأطراف .

وحينما تمتد حضارة شاسعة مثل هذه خلال ألف وثلاثين من السنين لابد وأن تعطى إلى الشعوب التي عايشتها من المعرفة والثقافة العربية الاسلامية ماعداها وهكذا تشكلت حضارة مقاربة لبعضها خلال هذه الحقبة بين الشعوب التي دانت بدين الاسلام وظهر تأثيرها في فن العمارة والزخرفة والفنون التطبيقية وحتى التصوير وفنحت أساليب مقاربة للشعائر والأهداف . ولاشك بأن أول ما تأثر به العرب هو الحضارة البيزنطية ، ولكن سرعان ما انصلبت منها وظهرت عبقرية هذه الأمة بالعصاء والطابع المميز لها وبعدة وجيزة .

أما الابتكار فهو أمر إنساني رائد لكل أمة تمتد حضارة انسانية فكيف بها في تنوعها وثقافتها لاشك أن الأمة العربية قد جددت نفسها في العطاء والابتكار نتيجة حيويتها الانسانية والتنطعية والعقائدية المعطاء من أجل كل انسان . وفي كل مكان . وعليه فالمهارات والمطرفة الحسالية العامة الخبائية والصوفية أخذت تقترن من حياة الانسان العمة الاعتدالية . وحتى هذه الأفكار تبلورت إلى هذا المستوى من الحياة والحاجة اليومية من قبل الشعب . اسلامية ومطرفة ذات مستوى متفارب في الوحدة الروحية والفكرية إنه ليس بالأمر السهل لهذه



## ج - المواد والأدوات

نفع الفنان المسلم من استخدام المواد والخامات البسيطة وحوفاً إلى روائع جمالية حيث استخدم في التصوير الألوان المائية في تصوير الكتب العلمية والقصص والكتب الأدبية واستعمل أنواع الحبر الأسود والبنون وكذلك زخرف وخط مجموعة من الكتب النفيسة والمصاحف الجمينة . وكانت تبحث عن العلوم الحياتية والجغرافية والفلك والميكانيكا والتاريخ وعلم الأحياء والنبات والفلسفة ... الخ .

أما المواد التي استخدمها فتمتد من الأحجار الكريمة المستوردة من الصين والهند وبلاذ فارس والحبش بألوانه والزجاج ما أدى إلى صناعات فاخرة في هذا المضمار .

ولا يعرب عن بالثا ما لأنواع الأقمشة المخزفة والمنقوشة والمصورة التي صنعت باليد أو طبعت على الخشب من الألوان التي تأخذ بالألوان . وكذلك لسجاد معروف في العالم .

## د - الطرز الفنية الإسلامية

تفانن المسلمون رسموا وزخرفوا وحوروا وانتكروا كثيراً من مظاهر وبواطن الحياة الإنسانية وحولوا ذوق الإنسان إلى ذوق متكرر مبدع تأمل مجدي في فن العمارة وهندستها . وظهرت معالم هذه الطرز تقريباً تنبه موحدة كما سترأها في يديها العصر الأموي وجوهر العصر العباسي الثالث . إن سيادة الطراز العباسي كان منذ بداية ٧٥٠ م وطرز آخر في شمال أفريقيا اسمه الطراز المغربي في العمارة والزخرفة وكذلك الطراز الأندلسي ثم المصري والنسوري والطراز العباسي والفارسي والصقلي والعثماني والتركي . ثم الطرز الهندية الداعية النصيب وسوف بين هنا بعضاً من خصائص هذه الفنون وطرزها .

## ١ - الدولة الأموية ( ٦٦١ - ٧٥٠ م )

النزاع الذي حصل من أجل الخلافة الإسلامية ومقتل الخليفة علي ( ع ) حيث يرى أهل السنة جعل الخلافة في سنة فريش مما أدى بهذا الخلاف القائم بين الفريقين إلى انتصار أشباه معاوية بن أبي سفيان وتأسيس الدولة الأموية في الشام . وأسس أول أسرة عربية حكمت بأسلوب الوراثة لمدة ٨٩ سنة إلى أن دالت هذه الدولة .

ظهر أول عملة إسلامية في سوريا في عهد عبد الملك بن مروان سنة ٧٧ هـ - ٦٩٦ م . واستعملت اللغة العربية في الدولة للرسائل الرسمية والمحاطبة حوالي ٨١ هـ - ٨٠٠ م .

## العمارة والنحت والزخرفة الأموية

المنساجة كانت قبلة المسلمين كانت مبادئ البناء والطرز في عهد النبي ﷺ ولكن في الشام تأثرت بما رأيت من كنائس جرجسية وعليه أمر الخلفاء الأمويون بأن نسي المساجد غاية في الفخامة والزخرفة لإراحة للمسلمين وفي عهد معاوية وعنه حركة فن العمارة البيزنطية ونشأ اندغام بين الفن البيزنطي والطرز الروحي العربي . وأحد مآخذاً أموية واضحة في مفهوم العمارة حيث كانت عمارة مقدسة للصلاة مع تواجدها الجمالية أو المادون . ويوت الوضوء وأحواسها ومناعبها . وأما في البلاد الأخرى غير العربية فقد حولت كثير من

القصور الفخمة إلى معابد ومساجد ومخاريب للعبادة والصلاة . وظهر الاستقرار السياسي الذي أدى إلى تقدم الروح الاجتماعية بين المسلمين وبرر العلم والأدب والفن والصناعة والزراعة والبستنة وتربية الماشية وما إليها . ثم قامت الزخرفة على قدم المساواة مع العمارة وخدمتها وكذلك المصنوعات على السجادة وفي القصور الخاصة وسك النقود وما إليها . وتصوير الكتب بالتمينات وخطها . وبنى الأغنياء القصور باضفاء الجمال الشخصي على ما يربعون في بنائه وتأنينه . وأغلب هذه القصور مصممة على أن تسد الحاجة الحياتية اليومية من مأكل وراحة واستحمام وإستراخاء ومراحة في القصر الواحد علاوة على الألس والطرب وأستقبال الوفود والضيوف . وكذلك الفنون التطبيقية وأنواع الأثاث والأقمشة والسجاد والأواني النحاسية والفاشاني وما إليها كلها معروف طرزها . وخاصة الأقمشة الدمشقية . أما الفسيفساء وركشته فقد بلغ حداً بعيداً في تبطين المنازل العامة والخاصات والقصور والمساجد والجوامع بجدها مرحفة ومرسومة حسب مقتضى الحاجة .

أما المعادن وصناعة التكتيف التي أتت من الموصل واستقرت في الشام فلها شهرتها لعالمية وخاصة في صناعة الأواني المثلثة ومن بعد انتقلت إلى مصر واستقرت في القاهرة .

## ٢ الدولة العباسية في العراق

من ٧٥٠م - ١٢٥٨م .

في سنة ٧٥٠م تحولت الخلافة من الدولة الأموية في الشام إلى الدولة العباسية في بغداد والدولة العباسية نسبة إلى العباس عم النبي ﷺ . وبت أول عاصمة في الإسلام وهي مدينة بغداد على أنقاض قرية صغيرة كانت مأوى للأغنام آنذاك . وحكمت هذه العاصمة قرابة خمسمائة سنة ونيف .

إن تأسيس الخلافة العباسية معناها نهاية للخلافات والاجتهادات في موضوع الخلافة سياسياً واجتماعياً . وبدأت الاتصالات مع الدولة الأموية في الأندلس لوحدة الكلمة . وبعد توسع الفتوحات وسيطرة العباسيون على الأقاليم في آسيا الوسطى وشمال أفريقيا وكذلك أفرقيا . أخذت وحدة الكلمة تضعف وانتشرت الفتن حيث دخلت أطمع معدية للعرب ضمن الإسلام تتحرك ، وخاصة الفرس والأراكان . ونتيجة حنمية لتوسيع الحكم خلال هذه الأطراف المترامية جعل للحكام شبه استقلال ذاتي أدى بالأخير إلى الانقسام عن الدولة الأم كما حصل في الدولة الأموية في الأندلس واستقلالها عن العاصمة بغداد سنة (٨٠٠م) وكذلك شمال أفريقيا انفصل عن الدولة العباسية سنة ٨٦٨م وخاصة مصر على يد أحمد بن طولون الذي فر من بغداد وأسس دولته فيها . سميت بامتعة .

## ٣ - السامنديون في سمرقند وبخارا ( ٨٧٤ - ٩٩٩ م )

كثير من القطاعات المنصبة إلى الدولة العباسية في ايران وأفغانستان الحالية وأواسط آسيا كانت أمماً مختلفة القوميات . اعتنقت الإسلام وانضمت تحت لوائه ومن جهتها الشعوب السامندية التي أخذت لنفسها الثقافة الفارسية وسبيل حضارية للتهوض بنفسها كما حصل في سمرقند وبخارا مستخدمين اللغة العربية لغة القرآن كوسيلة للكتابة وكانت العربية وحضارتها وعاءاً لاحتواء اسامنديين فيها . وبرز في هذا الوقت المؤرخ الكبير

\* فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية . تأليف محمد اسماعيل دار المعارف في مصر . القاهرة ١٩٧٣ ( ج ٣٨ ) ٢٣٩ ، ٢٤٠

\*\* الفن الإسلامي ، المؤلف أرنست كوفن . ترجمة الدكتور أحمد موسى عن دار الفيلاد . بيروت ١٩٦٦ ( ج ٣١ ، ٣٢ )

المردوسي" الذي وضع تاريخ الشعب الإيراني بمؤلفه المشهور (السنهنامه سنة ٩٥٧ م)\* .

#### ٤ - البويهيون الفارسيون ( ٩٣٢ - ١٠٥٥ م )

ازدهرت بعض المقاطعات الإيرانية التي كان يحكمها البويهيون وأصبحت قوية طموحة في الخلافة بما دعاها لتزحف إلى بغداد واحتلالها وادخال العرب في قلب الخليفة العباسي وهؤلاء كان مركزهم جنوب إيران احتلوا بغداد سنة ٩٤٥ م . وسيطروا على الخليفة وجعلوه لعبة بين أيديهم . وظهرت روح سياسية تختلف عن التعاليم الإسلامية الخفية وذلك لطموح هؤلاء الغزاة في تفكيك الروح المعنوية في قلب العاصمة بغداد مركز حضارة الأمة العربية . وجعلوا الخليفة مسجوناً في قصره . ومن بعد مدة انحسروا عن بغداد محبوس على ذلك .

#### ٥ - الدولة الفاطمية في مصر وسوريا ( ٩٠٩ - ١١٧١ م )

حينما خرج أحمد بن طولون من بغداد قاصداً مصر بدعوة من بعض شيوخ قائلها . دخل القسطنطين وأسس الدولة الفاطمية وامتدت رقعة دولته إلى سوريا وبعض من مناطق شمال أفريقيا .

#### ٦ - الدولة الأموية في الأندلس ( قرطبة ٧٥٦ - ١٠٤١ م )

قامت هذه الدولة العظيمة على يدي عبد الرحمن الداخل واختار مدينة قرطبة عاصمة لدولة . ولم تظهر الحضارة العربية في الأندلس إلا بعد استقرار الدولة الأموية فيها وازدهرت العمارة والزخرفة والفنون التطبيقية ، وكذلك الموسيقى والغناء وظهرت قوة الدولة في عهد عبد الرحمن الثالث الخليفة ( ٩١٢ - ٩٦١ م ) والذي أنقذ نفسه بحيلة سنة ٩٤٧ م . وعاشت هذه الدولة لغاية سنة ١٠٣١ م بعد سقوطها على يد الأسبان وكان يحكم العالم الإسلامي آنذاك ثلاثة خلفاء هم : خليفة بغداد وخليفة مصر وخليفة قرطبة في الأندلس .

#### ٧ - العصر المسجوقي الأول والثاني والسلاجقة الأتابكة ( ١٠٥٥ - ١٢٦٢ م )

وهم قبائل تركية عرفت باسم السلاجقة والأتابكة فيما بعد وقد احتلت هذه القبائل بلاد فارس وأصفهان وهاذان وانقرفاز وهزموا الغزنويين ( أفغانستان ) وفتحوا خراسان ( ١٠٣٧ م ) واحتلوا بعض أجزاء من العراق وهكذا تمت لهم السيادة على إيران في منتصف القرن الحادي عشر الميلادي ودخل زعيمهم طغرل بك بغداد ( ١٠٥٥ م ) حيث نصبه الخليفة - سلطاناً - وهكذا ضعف حكم الدولة العباسية وتوسع نفوذهم في أغلب العالم الإسلامي بمحبي أبايعهم الأتابكة . واستولوا على آسيا الصغرى " تركيا حالياً " وشملت دولتهم تركيا وإيران وأفغانستان والعراق وبلاد الشام . ومالئت أن تمزقت هذه الدولة بعد موت حاكمها سنجر الثاني ( ١١١٨ - ١١٥٧ م ) ودالت هذه الأميرة الطورية الكبيرة .

#### ٨ - العصر الأيوبي في مصر وسوريا والعراق ( ١١٧١ - ١٢٥٠ م )

مؤسس صلاح الدين الأيوبي . مؤسس الدولة الأيوبية في مدينة تكريت من أعمال الدولة الحمدانية وكان راعياً له نور الدين زنكي حاكم دمشق . ثم انتقل إلى مصر بصحبة عمه ( أسد الدين شيركوه ) قائد الجيش



المصري آنذاك . ثم دخل الجيش العربي ضد الجيش الصليبي المغاصب وانتصر عليه وعين صلاح الدين وزيراً للخليفة المصري العاصد وكانت وزارته في دولة العاصد - مصر - ونادى بنفسه سلطاناً على مصر سنة ١١٧١ م . بعد موت العاصد الفاطمي . وأسس الأسرة الأيوبية واحتل دمشق وصمها إلى سلطانه وفي حلال عشر سنوات دانت له سوريا والعراق وحلب ١١٨٧ م . وتمكن من الاستيلاء على القدس «أورشليم» وانتصر كذلك على الصليبيين واسترد طرابلس وتمكن من الاستيلاء على الحجاز ويمن واتسع سلطانه وشمل أغلب بلاد العرب . توفي صلاح الدين في دمشق سنة (١١٩٣ م) . وانتهى حكم الدولة الأيوبية في مصر سنة (١٢٥٠ م) . وبدأ حكم المماليك فيها بعد أن استولى المغول على العراق وسوريا فيما بعد .

#### ٩ - الاحتلال المغولي ( بديعة القرن الثالث عشر ميلادي ١٢٥٨ م )

احتل المغول الجزء الأكبر من الامبراطورية الشرقية الاسلامية . وأدخلوا الفزع والعرب في جنوب السكان وهتكوا الحرمات وسحقوا كثيراً من الحضارة والفنون القائمة فيها وعاثوا بالارض فساداً شمالاً وجنوباً ووصلوا إلى الصحراء وشمال أفريقيا . وكان مهمهم أن يحتلوا بغداد فاحتلوها سنة (١٢٥٨ م) . وذكرها دكا بدون رحمة وقبضوا على الخليفة وأعدموه وبذلك انتهت خلافة العباسيين .

#### ١٠ - عهد العائلة الايلخانية في إيران ( ١٢٥٦ - ١٣٤٩ م )

بعد الغزو المغولي لشرق الاسلامي (الشرق الأوسط) فقد عا في إيران الحكم المغولي وظهرت العائلة المغوية الايلخانية سنة ١٢٤٩ . وفي سنة (١٣٨٤ - ١٣٩٣ م) ، وكانت إيران هدفاً للاحتلال من قبل قبائل مغولية أسبوية جديدة رحفت عبر الهند وشمالها ووصلت إيران واحتلتها بواسطة رئيسها تيمورلنك الذي استعرق عائلته في الحكم ما لا يقل عن (١٠٠ سنة) .

#### ١١ - العصر التيموري والتركي ( ١٣٧٨ - ١٥٠٢ م )

إن عصر الثقافة الايرانية يمكن أن يعتبر في العهد التيموري . وخلال حكمهم تمت وازدهرت الفنون فاطية وخاصة (التصوير ، والزخرفة ، والعمارة) وتمت هذه الفنون وأصبحت بمستوى كلاسيكي رفيع يتشابه الخاصة والعامه على حد سواء .

ولكن تأثير التيموريين في عرب إيران كان بظناً لتواجد قبائل تركمانية - رعاء المواشي - اسمها آكيونلوكو وكانت سجنهم بضاء . ويتكلمون اللغة التركية . وهم أقوام رحل وأغلبهم عاش في القسم المحيط ببحيرة واف . وكانت لهم حكومتهم المستقلة ولكن لم يخلفوا حضرة تذكر إلى أن أتى الصفويون وقضوا عليهم .

#### ١٢ - الصفويون في إيران ( ١٥٠١ - ١٧٣٦ م )

الصفويون عائلة إيرانية شاهنشاهية قامت سنة ١٥٠٢ م بتوحيد جميع الأراضي الايرانية من الشرق حتى الغرب .

وكانوا حكاماً ناجحين فعلاً وخلال (٢٠٠ سنة) من حكمهم استعمرت إيران وعرفت الازدهار والتضامانية

ومحت حضارتهم المتعددة الخرائب وفنونهم وبنائهم . ومن أشهر ملوكهم النشاه عدس (١٥٨٧ - ١٦٢٩م) الذي في عهده تمت الفنون وخاصة التصوير .

#### ١٣ - العصر التركي العثماني ( ١٢٩٩ - ١٩٢٢ م ) الدولة العثمانية

من كد أعداء الصغويين العثمانيون الأتراك . وهم قادة منعصبون لتركيتهم وهم من مختلف القبايل التركمانية وتركية المزاوغة بالدم واللغة . اتخذوا ليشنكوا قوة يحسب لها حساب دولي بعد أن احتلوا آسيا الصغرى (تركيا) وقصوا على الدولة البيزنطية التي كانت عاصمتها القسطنطينية وحين احتلالهم لها سميت « استانبول » سنة (١٤٥٣ م) .

وفي أواسط القرن السادس عشر قام الأتراك بفتح البلاد الإسلامية . في الشرق الآسيوي وجنوب تركيا . وبلاد العربية .

وفي سنة (١٥٢٩ م) قام السلطان سليمان المهيّب بالزحف على أوروبا ودخل فيينا عاصمة النمسا وفي سنة (١٥٤٠م) قام الأسطول التركي بالهجوم على جبل طارق جنوبي إسبانيا . وبعد أن استمرت فيها أمور الحياة في مجموع العالم الإسلامي . وبأثرت حضارتها وفنونها وثقافتها بظاهر الفنون الإسلامية وجذورها في جوهر والفلسفة الجمالية . وبعد مرور ثلاث سنوات من فتوحات سليمان احتل المماليك الأتراك مصر وسملوا فيها منسلحين عن الدولة العثمانية .

#### ١٤ - عصر المماليك في مصر وسوريا ( ١٢٥٢ - ١٥١٧ م )

سيطر المماليك على مصر وسورية حتى منتصف القرن الثالث عشر الميلادي ولانسى بهم في الأصل ينتمون إلى الأتراك وكانوا أغلبهم من الرقيق الخادم . في الجيش والمترتبة في عهد صلاح الدين الأيوبي وفي الدولة العباسية ولكنهم انزعوا السلطة بالقوة وألقوا حكمهم وانقسموا إلى «صفيين» من الحكام وهم أماليك لبحرية (١٢٥٠ - ١٣٩٠م) تقريبا بينا «الصف الثاني» هم البحرية الذين بدأ حكمهم بالسلطان برقوق (١٣٨٢ - ١٥١٧م) .

#### ١٥ - العصر الإسلامي في الهند ( ٩٦٢ - ١١٨٦ م )

إن عرو المسلمين الغربي من الهند من قبل الفتوحات الإسلامية في صدر الإسلام ولكن متأخراً حصل الغزو مجدداً من قبل الغزنويين والأفغان والحكام الأتراك حكموا في أفغانستان نفسها وهم السامانيون ومن بعدهم الغزنويون . الذين نجحوا بمقاومة الغوريون (١١٤٨ - ١٢١٥م) واحتلوا شمال الهند . وكانوا من عبيد الأتراك . وقد وصل هؤلاء الأقوام حتى مداخل نهر الكنج وكان زعيمهم «قطب الدين آباك» الذي وصل مدينة دلهي . وهو أول عضو مؤسس لعائلة آباك الحاكمة في الهند . وعاصمته دلهي التي حكمها هذه لعائلة (١٢٠٠ - ١٣٩٠م) هؤلاء «حكام عرفوا فيما بعد بالسلوك العبد (١٢٠٦ - ١٢٨٧م) ولكن سلاطين دلهي كانوا تحت قبضة حكم الأتراك من (١٢٩٠ - ١٣٢٠م) . حتى احتلال تيمور للهند سنة (١٣٩٩ م) وكان الحكم لعبة بقية الأسر من سادة الممويين سنة (١٤١٤ - ١٤٤٣م) تكونت بعض الولايات الممودة فيما بعد من

المسلمين . سنة ١٥٢٦ م . قام أحد أحماد تيمور وأخته يابور بالوصول إلى الهند وأعلن "أخند هي حق من حقوقه وتحت إمرته" وهو الذي أسس (الامبراطورية المغولية) رغم عمره القصير . ولكن ولده هابون أرغم على **التحليل** عن الهند وذلك بضغط من الصمويين الذين كانت عاصمتهم تيريز (١٥٤٠ - ١٥٥٥ م) ولم يتحلل عن عزيمته في الرجوع إلى الهند مرة ثانية وحكم الأمبراطورية الهندية . وقام ولده (أكبر خان) الذي سقطت على يده هذه الامبراطورية الكبيرة سنة (١٥٥٦ - ١٦٠٥ م) ويعتبر من أعظم الأباطرة الذين حكموا هذه البلاد \*

## ١٨ - عصر فن الرومانسك في القرون الوسطى الأوربية ( من ٨٠٠ م وما بعدها )

### نظرة عامة

مند تتويج شارلمان سنة ٨٠٠ م . مبراطوراً مقدساً على فرنسا وروما وبناء كنيسته المشهود لها حتى اليوم . أخذ التعبير بطلاً على أسلوب الحياة في جنوب إيطاليا وشمالها الشرقي .

فمن جهة الجنوب انحسر الحكم الاسلامي في صقلية وحل محله حكم الجيوش النورماندية الآتية من جنوب انكلترا إلى جنوب صقلية ووسطها . وخلال قرن من الزمن وعلى حكم روجرز الثاني ملك صقلية بيت الكنائس من الطرازين الغربي والنورماندي وسمى هذا الطراز الجديد من الكنائس والقصور بالطراز الرومانسك . ويحمله في ذلك العصر النورماندي \*\*.

وأما من جهة الشمال الترتي وهي مدينة فينيسيا فقد بني فيها كنيسة سانت مارك "القديس مرقس" وهي تأثير من الفن البيزنطي والفن القوطي المسيحي الايطالي المتطور عن الفن القوطي الآتي من صقلية وفلورنسا وفتيرو إلى فينيسيا .

والقول هنا في منتأ الأخذ والتطوير من الأمم الأخرى إلى حقن الفن الايطالي ، والرومانسك سمير منحوت لها طابعها الخاص وكذلك العمارة وقد أسلوب في الزخرفة والمشاهدة وامتازه من نور وظل في انشاء ولها نوع من الهدوء والرصانة عجيبين . ونحوها فيما بعد إلى الطراز القوطي الأول .

والكنيسة في الفن الرومانسكي تحطط على هيئة صليب روماني وأما القسوف فقد بنيت من الحجر عوض الخشب وأما الاضاءة فهي تأتي من شبابيك صغيرة إلى الداخل . وتعطي ضوءاً خافتاً . واتخذ هذا الأسلوب إلى فرنسا ووصل القعة في شمال فرنسا وجنوب ألمانيا .

## ٢ - انحت والتصوير

كان الفن الأغريقي والروماني مزدهراً وله فلسفته الخاصة بالدولة والعقيدة أما الفن المسيحي الرومانسكي في البحث والتصوير فظهرت علامته في هذه البلاد بشكل خصب وواضح والحاجة الدينية الملحة ومنها حياة السيد المسيح والعذراء والرسول والتضحية والتفداء والمحبة من الخلاص النهائي ويوم القيامة \*\*\*.

ولانحد ذلك في القصور وأساكنها أو الكنائس بن الأديرة التي يعيش فيها الرهبان وما تقوم به هذه الزهينات

\* Islamic Art in Introduction, by David James, pub. by Hamlyn, London 1974, P. 16.

\*\* Art & Ideas, by Fleming, Pub. by Holt New York 1974, P. 89, 99.

\*\*\* مرسوم في تاريخ الفن، الذي صاغه الأجيال القديمة ١٩٣٣ - ١٩٣٤، ص ٢٢١، ٢٢٢.



وباب ومسطحة فافنس الامتداد الفني وانظرة الشكلية لما عليه المشهد الوظيفي للفنية من الخارج والدخل . ولم تأت هذه النسب عصا بل كانت مضاعفة ومستندة الى نسبة قامة الانسان وأطرافه الأربعة وعلى امتدادها ومضاعفاتها أخذت نسب الكائنات والعمائر ولذا نجد التأثير الروحي واضح عند المشاهدة وعلاقة النسبة الذهبية في البناء (سنأتي على شرحها فيما بعد) .

### أ - النحت

وُجد بكثرة داخل الكنائس وخارجها للتعبير عن حياة القديسين والقصص الديني بعكس الفن الرومانسكي الذي يحوي على عدد قليل من التماثيل الشخصية أو الرئيسية .

### ب - الزخرفة

استنبطها النحاتون والمصورون من اشتقاقهم الهندسية للزهور والبيئة الخيطة بهم . ومن الكنائس الرئيسية التي خلفها هذا الفن :

- ١ - كاتدرائية شارتر
- ٢ - كاتدرائية نوتردام دي باريس
- ٣ - كاتدرائية ستراسبورغ في (ألمانيا)
- ٤ - كاتدرائية سانت دينيس .
- ٥ - جامعة أكسفورد وكنيسة في أكسفورد .
- ٦ - كاتدرائية أميان
- ٧ - كاتدرائية كولون في ألمانيا
- ٨ - كاتدرائية السيد المسيح في ميلانو .
- ٩ - (جامعة باريس) .

وبالنسبة للفنانين كالمعماريين والرسمين والنحاتين والمزخرفين فقد أدخلوا واقع الحياة اليومية وروحها الأشخاص من القديسين والأعبي وكذلك المناظر الطبيعية والحياة الاجتماعية .

ومن تأثير الفن على العلم فقد تقدمت العلوم للمساعدة نفس . كعلم التشريح وعلم المنطور وعلم البناء وحاصل المواد وفحصها وتقديم علوم الفيزياء والميكانيكا والكيمياء . ويعتبر ليوناردو دافنشي الفنان والعالم ١٤٥٢-١٥١٩ م الرمز الفني والعلمي للعقل الضموح كنسبة مضطربة لعقلية عصر النهضة الدافقة .

### ٢٠ - فن عصر النهضة Arts of the renaissance

مند عصر الاكتشافات الجغرافية وظهور فلسفة القديس أوغسطينوس الذي آمن وكتب لتحرير الانسان عقلاً وفكرياً وديناً وحل لدين الذي كان محسراً في القرون الوسطى بنحصر في الأدب والكائنات . كان في بداية عصر لاكتشافات الجغرافية ومنها اكتشاف أميركا العصر الذي أدى إلى تحريم العقل والانسان من عقاب الديني . ومن الديني أن هذا العصر حصيلة أحيان وعصور متطورة نسبياً مهدت له وظهرت طبقات إنسانية متفاوتة في الغنى والمعامرة وجعل الذين أساس العقيدة ومظهر مقدس للانسان ليس إلا ، وسوف يكون آخر القرون الرابع والخامس والسادس عشر ومن بعده عصر فلك العقل والتحفز للانسان من قيود كانت مسيطرة عليه

\* Art & Ideas, by Fleming, Pub. by Holt New York 1974, P. 128

\*\* التوجع في تاريخ الفن العام ، لأي صديق للفن ، طبعة مقاهمه سنة ١٩٧٣ . الهيئة العامة للكتاب (ص ١٢٤)

\*\*\* Art & Ideas, by Fleming, Pub. by Holt New York 1974, P. 149

\*\*\*\* The Renaissance, Italy 1460, 1500 by Andre Castiel (edited by Andre Malraux) Pub. by Thames and Hudson, France 1966 P. 6

شأنه فكره وعمله أما اليوم وقد أقي التحرر من قبل رجال الكنيسة ومهدوا للمفكرين من الأدباء أمثال دانتي وبترارك ونيوناردو دافنشي وميكافلي أن يكتبوا ما يرونه في صالح الإنسان وليس ضده .

وظهور مجتمع اقطاعي منتمي إلى الكنيسة ومتميز في الحكم وظهور عناصر سياسية متفابلة هي نقابات العمال والزراع للمطالبة بحقوقهم المهدورة . أدى هذا التفاعل بين مختلف الطبقات الاجتماعية والدينية إلى التحضر الفكري والتفاعل الإنساني بين مختلف العقيدة والآراء الفعلية العلمية الجديدة المربوطة بالإنسان المعاصر ومن جملة هذه المظاهر نمو القيمة في الذات والشعور الإنساني وجعله حافزاً للاعتداد بالنفس والمخروج عن الدائرة الدينية الضيقة إلى عالم المغامرة والتجارة وراء البحار ونشأ فن تحقيقى مربوط بواقع الإنسان من جهة ومن ناحية الأخرى مرتبط بين أفكاره وتقاليده حصارته الكلاسيكية الفنية ومفاهيمه الدينية التي اعتبرت نموذجاً حثي للإنسان نفسه . وسخرت جميع القابليات العلمية والفنية والتقنيكية في الاكتشافات والاختراعات والعلوم والعلوم الفنية والمسرح خدمة للكنيسة وترسيخ اقدامها سياسياً واجتماعياً . ونجد عظماء الفنانين سعداء بخدمة الكنيسة آنذاك دون تحفظ رغم أنهم سخرُوا فنهم العقلافي العلمي المربوط حسيّاً بالرؤية الواقعية للإنسان لتعاصر مع الاحتفاظ بنموذج حياته التقليديه أسلوباً ومعنى .

## ٢١ - تحرك الفن في شمال وغرب أوروبا

ثم يقف الفن بين جنات ايطاليا لوحدها بل أخذ يتسرب ويتغلغل إلى كل العالم الأوروبي يدافع الحاجة وإنحاء الاقتصادي والسياسي والفكري . وانتقل من فلورنسا إلى فرنسا على يدي قرانسوا الأول عاهل فرنسا ثم اسبانيا وتمرك إلى ألمانيا وانكترا وسويسرا ومنطقة الفلبسك (بلجيكا وهولندا وجنوب ألمانيا الألبية) وتفاعل بشكل واضح بمدارس جديدة مختلفة النزعة كيواندر للانطباعية على يدي كرافيجيو ورامبرانت ومن بعدها ظهرت مبادئ الرومانتيكية ثم الواقعية ثم الكلاسيكية الحديثة ثم المدارس الحديثة التي سوف تتكلم عنها فيما بعد .\*

إن النوازع الكلاسيكية التي عثرت عن الأفكار الدينية والديوية في فلورنسا والبنديقية وروما لم تكن إلا رجوعاً إلى الفسلفة اليونانية والجلال الروماني في التعبير الفني المستند إلى جمال الإنسان وأعماله المكنسية الأمر الذي جعل حل الفنانين أمثال فرا أنجلو Fra Angelico ونوتشلي يمهدان لظهور فنانين أمثال ليوناردو ورافائلو وشيبابوي ودونا تلو وميخائيل أنجلو المنعمار والنحات والرسام وأتباعهم من معماريين ومرخوفين . وكثير من الفنانين الذين اهتموا بالعلوم المساعدة للفن مثل باولو أوجيلو الذي وضع قواعد علم المنظور ونغمهم . وتمحضت عن الحركة الكلاسيكية حركة فنية جديدة أوائل القرن السادس عشر هي أن الباروكو ومن بعدها الروكوكو . ثم ظهرت المدارس الرومانتيكية في نهاية القرن السابع والثامن عشر وفن الكونيك في العمارة ومن بعد أنت المدرسة الواقعية الفرنسية الواقعية الرومانتيكية الانكليزية والألمانية . أما المدرسة الواقعية العلمنيكية فنما خصائص وأسلوب يميزها بالدقة والبساطة ومحاكاة الطبيعة بروح كلاسيكية نوعاً ما .

طبعاً سوف لانكتكم بإسهاب عن المدارس لأنها ليست مرجع البحث بل هذا التمهيد يذكرنا بتطور الفنون حصارياً خلال أحقاب طويلة من تجربة الإنسان المتطور ضمن مراحل عديدة أدت إلى ما نراه الآن من مدينة متقدمة في مختلف المجالات .

\* النسخ من تاريخ الفن العام . لأي صليح . أي . طباعة القاهرة سنة ١٩٧٣ . مهمة العامة للكتاب . (ص ٢٢٩)

## ٢٢ - الحركات الفنية الحديثة المعاصرة Movement of contemporary Arts

منذ سنة ١٦٠٠ حتى يومنا هذا

## مقدمة

لثورة الفرنسية أنت قديفة بعد عصر النهضة في أوروبا وانفجرت في فرنسا سنة ١٧٨٩ م . فكان لها تأثير خطير في الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية والاقتصادية الأوربية ونس في فرنسا فحسب .

وكما نعلم ان الفن كان في خدمة الأغنياء والمثقفين (الضفقات الارستقراطية) وإذا عدنا إلى الوراء قليلاً منذ سنة ١٦٠٠ ظهرت حركة فن الباروك في العمارة وخصصه وأوائل القرن السابع عشر ظهر فن الروكوكو الزخرفي المبرفش ودام ما لا يقل عن ١٠٠ عام وأشهر من ظهر في هذا المضمار الرسام "واطو" ومدام "فيجي ليران" الفرنسية .

## أ - الكلاسيكية الحديثة والمراجع إليها

إن أسنوب الترف والأناقة لم يرض هؤلاء الفنانين فوجهوا إلى الدراسة الجديدة للفن الاغريقي جملة وتفصيلاً ولكن بروحية العصر . ومن أشهرهم "دافيد" رسام البلاط في عهد نابليون بونابارت وتزعم المدرسة هذه وحسب الأسلوب بالتخطيط المحكم وبالرجوع إلى جمال جسم الانسان وجمال الألوان المبسطة . ودلائل العصور الرومانية . والموضوع التي طرقها استوجبت مواضيع تاريخية أو سياسية أو قصصية خيالية أو دينية أو ميثولوجية .

## ب - الأسلوب الرومانتيكي ومدرسته

ونتيجة لهذا الأسنوب المتزعم بحق العصر الحديدي في القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ١٨١٩ م . ظهر نقف من الفنانين الشباب ثائراً على هذه المدرسة التقليدية الباردة والمميتة للأعصاب ومن بينهم الفنان جيريكو وأحكامهم للمدرسة الجديدة تلخص فيما يلي .

١ - الاهتمام بالقصص الديني والطولي والقصة الدراماتيكية والرومانسية للشباب وما يتمخض عن انفعالات الحب وأهدافه . بين الرجل والمرأة .

٢ - المبالغة في الحركات وعنفها بعكس الحركات الكلاسيكية الهادئة الخادفة إلى التأمل .

٣ - استعمال الألوان الدافئة المتضادة والحارة والباردة بشكل عنيف .

٤ - استعمال قوة الاضاءة المنفعلة في النور والظل .

٥ - التخفيف من حدة وقوة الخطوط القديفة الكلاسيكية .

٦ - ظهور استعمال اللون الذهبي مجدداً في الصور الكنسية وحياة القديسين .

ولم تبتد هذه المدرسة أكثر من الربع الأول من القرن التاسع عشر وزعيم قمتها دي لاكروا الفرنسي المشهور ومن بعد تحولت هذه المدرسة إلى فن دراسي أكاديمي جاف خال من الروح الفنية . والسليقة الانسانية وبردت هذه المدرسة الأكاديمية المتجددة أمام الجماهير .

## ج - جماعة الباريزون في فرنسا ١٨١٧ م .

في هذه المرحلة اعتم الفنانون بالخروج إلى الطبيعة ونبتذ الحياة والعمل داخل الاستوديوهات . (المراسم

الفنية) وسحلوا الحياة في الطبيعة . أو الطبيعة في مختلف أوقاتها في الصباح والعصر وعند الغروب أو الصيف والشتاء ومن زعماء هذه المدرسة نيكودور روسو (١٨١٢ - ١٨٦٩) وكان اهتمامه ينقل تفاصيل الأشجار والطيور والأنهار والبحيرات وحبوبة الألوان الخضراء والزرقاء والصفراء والخمراء .

ومن أبرز من عمل معه هو (دوبيني) ١٨١٧ - ١٨٧٨ م. و (كورو) ١٧٩٦ - ١٨٧٥ و يتميز بأدواء الفلسفي العجيب في جميع اتجاهاته وكل ذلك راجع إلى باكورة شبابه أبلغ الدراسة في روما . و ( مينيه ) يتميز برسم حياة الفلاحين وتعبهم وكلاهم ولوحاتهم تعبر عن روح إنسانية غانية ظاهر عليها الفقر والعبادة والتعب في الحياة لأجل الحصول على لقمة العيش بحرق الجبن .

## د . الواقعية ١٨٦٧ م .

ظهر هذا الفن بأسنويه وحقيقته حينما كان الفنان "هونوريه دوميه" الذي اعتمد على نفسه بدراسة الفن وكان صحفياً وسياسياً وناقداً عبقراً ورساماً كاريكاتورياً ساحراً يعالج بأسلوبه الفني وبشكل سائر حياة المجتمع الفرنسي . ثم دافع عن حياة الفقراء والمظلومين وسخر من الأغنياء .

وتتلخص هذه المدرسة بما يلي :

- ١ - الخروج إلى خارج الاستوديو ورسم حالات الطبيعة بأمانة بالغة مستندة إلى قيمة الخط واللون الأساسيين لصريح .
- ٢ - الاهتمام بالتعبير الحيواني إن كان لرسم الأشخاص أو الموديل الحي أو الطبيعة في الخلاء .
- ٣ - الاهتمام بالمظهر الملمسي texture للرسم وإظهار المواد التي ترسم بهذا الأسلوب .
- ٤ - المواضيع الاجتماعية لها قوة فاعلة مؤثرة ومهدفة موضوعياً وها وقع كبير على المشاهدين .
- ٥ - الاهتمام بالتفاصيل الشخصية مع الاهتمام بالصيغة الكلية للعمل الفني .

وقد مهدت هذه المدرسة للفنان "سيزان" لأن ينحى ها ويتصور عنها . ومن أشهر رساميها كذلك الفنان "كوربيه" وقد أقام معرضاً في باريس سنة ١٨٦٧ كتب النقاد عنه بأنه أبو الواقعية المعاصرة .

## هـ - التأثيرية ١٨٦٧ م .

أول ما ظهرت معالم هذه المدرسة في انكلترا على يد الفنان التأثيري أو (الانطباعي) كالفنان "تورنر" حينما عرض لوحاته في باريس سنة ١٧٧٤ . واستمرت هذه المدرسة في الركود إلى حوالي منتصف القرن الثامن عشر حيث ظهرت في معرض المتحدين ومن أبرزهم الفنان مانيه وعرض مع جماعته في صالون باريس عام (١٨٦٣) ونعت النقاد هذا المعرض بالاباحية والخلاعة والشعوذة . ولكن هذه الجماعة لم تتأثر بهذا النقد واستمرت في اتجاهاتها وثبتت وجودها ومن أشهر أعلامها مانيه ومونيه وسورات وريونر وسيسلي وبيسارو وسيزان وديكاز .

وتتخصر خصائص هذه الحركة الفنية بما يلي :

- ١ - الرسم من الطبيعة ونعت أتتعة الشمس خارج الموسم .
- ٢ - تحليل الطيف الشمسي في التركيب اللوني الحار والبارد دون مزجه .
- ٣ - الابتعاد عن رسم الخطوط الأكاديمية ما أمكن .



- ٤ - دراسة النور والظل المباشر والساقط نتيجة لأشعة الشمس على مختلف مدار السنة ومباشرة من الطبيعة .
- ٥ - عدم التقيد بنوعية المواضيع الأكاديمية .
- ٦ - أن تكون الألوان حية تزيينة بعيدة عن الظلال الرمادية والبنية .

ونتيجة هذه الأعمال المتأثرة بالنظريات العلمية الحديثة كالتفاني الذرة وتركيب المادة ودوران الأرض والشمس ودراسات النور والظل المباشر أدت إلى إضافة رونقاً جمالياً آخر على أعمال هذه المدرسة . وذلك بالاستناد إلى نظريات تحليل الطيف الشمسي للألوان وتطبيقه عملياً في بناء اللوحات الزيتية .

#### و - الحركة الفنية ما بعد التأثيرة

ومنها التقيطية ومطناها جورج سوراً وتنحصر هذه النظرية حول تكوين الألوان من مجموعة التقيط اللوني كما تتكون الجمادات والكرة الأرضية من مجموعة السرّات من العناصر . وكذلك حصر الألوان بانتضاد اللوني كالبارد والحر وعلى هذا الغرار استحدثت هذه الحركة الفنية مقاييس الخصوط الأفقية والعمودية في تكوينها وحتى الهندسة المعمارية كان لها الأثر الفعال . ثم رينوار تحرك من الكتلة الجلزونية في التكوين واللون وفي رسم الأشخاص والضوء والنور والظل أما إدكار ديكاكز فقد غير الحركة اللونية إلى حركة جسمانية وبدت لنا أعماله في رسم حركات رقصات الباليه .

والألوان واستعمالاتها كمواضع لم تقتصر على الزيت بل تعدت إلى ألوان الباستيل والأفلام المتونة والفحم والحجر .

أما حركة سيزان رائد الفن الحديث بلا منازع فقد أظهر أسلوباً غاية في القوة والحركة الديناميكية والتكوين المتحرك من خلال الخجوم والكتل وعلاقاتها مع بعضها وكذلك السطوح المركبة في المنظور واختلاف أبعادها عن الواقع وتآلف كل هذه العناصر من نظرية ذاتية ابتكرها وسب لها قوانين جمالية كفوءة وتميز بمفاهيم جديدة في التعبير بواسطة اللون وأهمية تحببه الانطباعي والخط كعملية مساعدة لتعريف ويساعد اللون على التكوين الجمالي والضوئي .

أما تكوينه الجمالي المخصوص في اللوحة فتأليفه من التركيب الأسطواني وحركة التضاف الأجسام حوها ويعتقد أن كل ما في الطبيعة قائم على هذه النظرية من الناحية الفنية والجمالية أو إذا لم يكن التركيب الاسطواني فهو التركيب المخروصي أو مبطن في العممية التكوينية للوحة .

وظهرت الأشكال الهندسية في أعماله المركبة من ناحية الأحجام والسطوح وتدرج الألوان ومعمار حرارتها ورودتها . ومهد بعد ذلك إلى المدرسة التكعيبية الحديثة نتيجة هذه الآراء في الأحجام والسطوح الهندسية المجردة . وأخذ عنها براغ ويكاسو وتمت بسرعة عجيبة .

#### ز - الحركة التعبيرية والتأليفية (ما قبل الوحشية)

من بين الصفات الفنية الطاهرة في المدرسة الانطباعية التعبيرية حدثت حركات ذاتية فائقة أدت إلى تحرك ذاتي عند الجيل الثمان واشتباب وقادت هذه الأفكار إلى ابتعاث ذاتي ثرؤيا الفنية أنطلقت متحررة من قيود المدرسة السابقة لها أدت إلى ظهور روايا جديدة تنفرد بنفسها بانفراد أفرادها (أي التحرر الذاتي المستقل) مما أدى إلى ظهور فنانين متميزين أمثال فان كوخ وكوكا . فقد استندت أعمالها إلى التأليف الذاتي حسب

انزوييا الذاتية . دون تقيد بالقواعد السالفة . وأسندت التعبيرات على قوة فاعمة ديناميكية ذاتية لها مظهر خارجي منفرد بالأسلوبية ومن هذه المدرسة ظهرت الوحشية \* .

توُل ظهور هذه الحركة تحورها من مختلف القواعد الأكاديمية واعتادها على ظواهر الطبيعة مضاف إليها تحرر في اللون . وتذهب بها جماعة صغيرة من الفنانين الذين عرضوا في صالون الخريف في باريس سنة ١٩٠٥ وكان الفضل يرجع إلى هنري ماتيس ثم استقل عنهم سنة ١٩٠٦ والتف حول ماتيس شباب منهم كان دونكن ، وجورج روو وماركيه ، وكوستاف مارو . تعتمد هذه المدرسة على القواعد الآتية :

- ١ - الانفعال الذاتي في التكوين .
- ٢ - التحرر اللوني الواضح دون قيد تقريباً والتصادم اللوني .
- ٣ - التكوين المستقل الوحشي الذي يرتبط بمجموعة الطبيعة والحياة دون تهذيب في اللون والتكوين والنقاء .
- ٤ - اللوحة تعتمد على التفسير دون الأبعاد .

إن الوحشية هذه كالبيستان العذراء - لم تدخل إليها يد الإنسان بعد - هذا مقالته ماركيه . ومهدت هذه المدرسة إلى انطلاقات سيران وحرته كذلك \*\* .

#### ج - التكيفية Cubism

حينما اكتشفت الخطوط المحددة لنظرية المنظور أخذ الفنانون يتسعون في رسوم الأشكال وخطوطها الرئيسية دون الأخذ بتشريحيها أو مظهرها الخارجي المسمي أي استندوا كثيراً إلى الهيئة العامة (The form) وهي مخفية بعيدة عن الانطباعية وكرفض لها . وهي نظرة شبه هندسية لآلية القرن العشرين ظاهرياً أما التكوين الباطني للصبون التشكيلية فتعتبر المدرسة التكيفية أساس قديم منذ بداية الفن الفرعوني في عهد الأسرة السابعة وما بعد \*\*\* .

وعليه فقد عمت هذه المرحلة الثورية في الفن النحت والتصوير والعمارة . ومن أشهر المؤسسين لها سيزان (بول) ١٩٠٧ واتخذ بها كثير من الفنانين الشباب وأهم خواص هذه المدرسة .

- ١ - الرجوع إلى التخطيط المبسط والالتزام بقيمة الخط (عكس الانطباعية) .
- ٢ - الرجوع إلى السطوح الهندسية المبسطة .
- ٣ - الرجوع إلى الأضواء المبسطة في الظل والنور .
- ٤ - الرجوع إلى اللون المبسط والمادي نسبياً في بعض الحالات دون التقيد بقواعد اللون والأشعة واللمس .
- ٥ - جعل المظهر للحجم والشكل مصبوغ أكثر منه مزخرف ذي ملمس أي ذو خطوط من نمط واحد تقريباً وسطوح مبسطة .
- ٦ - كبر حجم أقرب إلى التهرب الهندسي المحسم منه إلى الطبيعة .
- ٧ - الشعور بوضع الخطوات اللازمة للعمل حسب الظروف الشخصية والخطية للفنان .
- ٨ - خلق روح موسيقية لمطبة تعود لذاتية الفنان وتعد من أبتكاره قدر المستطاع .

٩ - الثورة على القواعد القديمة والرجوع إلى الأحجام بتكليفها للعالم الخندسي . ان قادة هذه الحركة هم : سيزان . وبراك : وبيكاسو .

#### ط - المستقبلية الميكانيكية Futurism & Mechanical style

حركة فنية ظهرت سنة ١٩٠٩ تقريباً كحركة انعكاسية قام بها بعض من الشباب الإيطالي في حقلي الشعر والتصوير . وكانت هذه الحركة ضد التقاليد التي سبقتها والمبنية على الحسابات المتكثفة فنياً وكانت ثورة بالنسبة إلى مفهوم المتكثفة الحديثة وخاصة تواجدها للسيارات المتحركة والآلات وعلاقتها بالرؤية وأهميتها المعاصرة . وعلاقتها الأدبية ونتائجها التربوية للأحياال . ونجد من أهم مميزاتها ما يلي :

- ١ - الأثارة الحادة الفكرية وربطها بواقع الانسان المعاصر وتحركه المستمر .
- ٢ - مستقبلية الرؤية والآلة وتأثيرها الوجداني والحسي والجمالي على الانسان .
- ٣ - الاستقلال في المفاهيم الجمالية المربوطة بها ديناميكياً ومنطقياً .
- ٤ - الجمال في اللون ودرجاته وربطه مع مفهوم الأشكال والهيئات في العمل الفني .

وكل هذه لاتنقسم عن مفهوم الحركة وأبعادها في الزمن والمستقبل (من الماضي والحاضر والمستقبل) ومن مناهير هذه المدرسة حياكومو بالاً (إيطاليا ١٩١٢م) . وجياني مانيولو ميلانو (١٩١٤م) . وألساند كرا بوجيوني ولويجي روسولو . وحيثما أعلنوا بياهم عن **المستقبلية** في التصوير سنة (١٩١٠م) . لم تدم هذه الحركة طويلاً ولكنها مهتت لحركات أكثر تحمراً كالدائنية والريالية\*\* .

#### ي - التجريدية

حركة شبه مطلقة في كيفية الأيداء التصويري الملون والنحني دون الرجوع إلى التفاصيل الطبيعية بل الأهتمام بجمال السطوح الموسيقية للألوان دون تفسير عام لها أي دون مضمون معين ين التفسير يعتمد في تكوينه على حدس الفنان وما يطلقه إلى العالم الخارجي من موسيقى تكوينية في اللون ومشتقاته دون رسم العالم الخارجي أو العالم السوربالي . وتنقسم هذه المدرسة إلى التعبيرية التجريدية وقد نمت على يد الفنان الروسي كانديسكي ١٨٦٦-١٩٤٤م والنسق الآخر هو التجريد الهندسي المسطح ورائده الفنان موندريان ونمت هذه الأفكار في عالم العمارة والنحت والتصوير **بالترايط** ومن المعماريين روسيرك وكان نحاتاً ورساماً وأورنفان المعماري والرسام الفرنسي ولي كوربوزييه ذو المدرسة المعمارية المسماة باسمه وهو رسام كذلك وظهرت مدرسة معمارية متجردة في ألمانيا سميت آنذاك " بوهلوس " التيبت الجميل " وترغم هذه الحركة المعماري لوكروبوس وهذه المدرسة عذبتها التوفيق بين الفنون الجميلة جميعها وربطها بوحدة جمالية وفكرية تبعث من جمالية وحاجة وظيفية المجتمع المعاصر وحرية في العيش والسكن والحاجة ، إلى مفاهيم جمالية جديدة بنسق وتحرك الانسان من الآلة .

وفي اسكلترا ظهر بن نكلسون ١٨٩٤ تحديداً رفيعاً . أهم ما تنحصر فيه المدرسة التجريدية\*\*\* :

- ١ - الخروج عن التأثؤف الطبيعي وربط التشكيل بالفكر الجمالي والموسيقى .
- ٢ - إيجاد فلسفة جمالية معاصرة تربط بين العمارة والنحت والرسم والفنون الزمنية كالشعر والموسيقى

\* Art & News, by Fleming, Pub. by Holt New York 1974, P. 373

\*\* Encyclopedia of Art, Vol. 2, P. 723, Pub. by Ency. Britannica 1975.

\*\*\* Art & Ideas, by Fleming, Pub. by Holt New York 1974, P. 361.

- ٣ - الاهتمام بمعالجة المساحة اللونية كهدف جمالي حسي مربوط بالموسيقى اللونية
- ٤ - أما حرية المساحة أو التزامها الهندسي كسطوح مبسطة ربما نلتحق تكهيفاً في المفاهيم التجريدية
- ٥ - الحرية في الخط واللون كوسائل تعبيرية بعيدة عن روح الواقع ومرتبطة بخيال الإنسان جمالياً\* .

#### ك . الدادائية Dadism

بعد الحرب العالمية الثانية وما خلفته من جوع وفقر رجع كثير من الجنود الأوروبيون إلى بلادهم حاملين الأمل العريض في الدفاع عن الحرية . واصطدموا حين وجدوا ديارهم هباءً ياباً لأمأوى ولاعصر . يجمعهم الحزن والتدمير والثورة على المفاهيم التي حاربوا من أجلها . ونجم شباب في إحدى مقاهي ريورخ وأنشأوا حركة في الفن جديدة سموها بالدادائية حركة ساهرة على كل القيم الفنية . تنسجم مع اللامبالاة التنفائية وكان ذلك سنة ١٩١٦ م . وأهم سمات هذه المدرسة :

- ١ - استعمال مواد في الرسم والنحت غير مألوفة سابقاً ومنها النفايات وأوراق الجرائد والأسلاك والكارتون .
- ٢ - التشكويين حر مربوط بثورة الفنان على الواقع شكلاً ومضموناً .
- ٣ - عدم الاهتمام بالأناقة المتبعة جمالياً فيما مضى وخاصة الاعتبارات الأكاديمية .
- ٤ - الرجوع في مفهوم العمارة إلى مفهوم الكهوف\*\*

ولم تعيش هذه المدرسة أكثر من بضعة سنوات ولكن صار لها دوي كدوي الضال في عالم الفن .

#### ل . السريالية Surrealism

نعمت الحركة السريالية عالمياً من أهم أحداث تحرك الفن التشكيلي المعاصر حيث اكتسبت شهرة واسعة في النصف الأول من القرن العشرين ولكن التكيفية والمستقبلية وما فوق الانطباعية والصياغة الحديثة للحياة كل هذه الحركات كانت مدخل إلى عالم السريالية . ولذا فعالم الرسامين والنحاتين وحتى الكتاب ومخرجي الأفلام السرياليين تأثروا ورفعوا هذه المدرسة إلى حيز الوجود العالمي . وقد انبثقت من المدرسة الدادائية بما يتعلق بأسلوب الساء الفني من ناحية الأشكال خلال الحياة . وهذه الحركة هي ثورة على كل شيء ثورة على الحياة والعيش والأمل والحياة الاجتماعية وكل شيء ممكن بكل الإنسان ويجعله في بؤرة جماعات الطائفة كالمناشئة هذا ما صرح به أندريه بريتون في فرنسا . ومن هنا انطلقت السريالية . ومن أهم الفنانين الذين أسسوا واشتغلوا في هذه التيار هم كوستاف مورو . ودي جيريكو جورجيو الأيضاني وماكس ارست - ألمانيا - وأندريه ماسون ودي شاب وبون كلي في إحدى مرحلة وميرو وبيكاسو وسلفادور دالي ١٩٣٠ - مع لويس بونيل المخرج السريالي . وكذلك توكروبوس المعماري حيناً كان شاباً وكالدر ودافيد وغيرهم ...

وتنحصر هذه الحركة في :

- ١ - الخروج على كل مألوف يعتبره الإنسان اكتساباً في الحياة أو الفن .
- ٢ - الرجوع إلى الأحلام وتصويره وتفسيرها وجعلها أساساً ومنطلقاً بناء على ما جاء في مؤلفات " فرويد في علم النفس " .

\* Art & Ideas, by Fleming, Pub. by Holt New York 1974, P. 363.

\*\* Art & Ideas, by Fleming, Pub. by Holt New York 1974, P. 373.

\*\*\* Encyclopedia of Art, Vol. 5, P. 934, Pub. by Ebury Britannica 1975.

- ٣ - عدم الالتزام بالنسب والأشكال والألوان .
  - ٤ - الرجوع في التعبير إلى لروح الكلاسيكية في صنعة الفن لقراءة هذه الأفكار .
  - ٥ - عدم الالتزام بالتكوين العام بل التكوين الفردي في العلم الفني أساس لا يمكن فصله عن المشاهدين .
- هذه المظاهرة حررت الكثير من مفاهيم التصوير والنحت التشكيلي والعمارة وحتى الذوق العام الحديث الذي أخذ يتطور بالنسبة لعصر الآلة ومستقبل القرن العشرين .

### ٢٣ - نظرة عامة عن النحت والتصوير

لتصوير قديم مع قدم **الإنسان لأهميته** بالنسبة لتطور الحضارة وله علاقة كبرى بفن العمارة والمعابد ولكن الاتجاهات الحديثة أصبحت **أكثر شوعاً في** العصر الحديث لسهولة العمل فيه ولأنه قريب من الكتابة يمكن أن يقل الأفكار الفنية بسهولة أكبر من الخامات ذات الأبعاد الثلاثة مثل الصوان الجامد والمرمر التي تستخدم في فن النحت وتحرك متطوراً بمحاذاة فن النحت وهو يمثل العصر الذي يحكيه . ومن النحاتين الذين مثلوا دور الكلاسيكية الحديثة في إيطاليا :

آ - انطونيو كانوفا ١٧٧٥ - ١٨٢٢

وبأني من بعده النحات الفرنسي رودان ١٨٤٠ - ١٩١٧ مبشراً باتجاهات حديثة في معالجة الخامات الجامدة بما تقرب من الانطباعية التعبيرية وكان مهدداً إلى مدخل القرن العشرين وتتميز أعماله بالصلابة وضخامة العضلات وديناميكية الحركات والمفاتها في التعبير للأجسام . كما أنه راسى رقة النور والظل . ومن أعماله . المفكر والربيع وآدم وحواء . وأتى من بعده (بوردل ١٨٦١ - ١٩٢٩) وكانت نصبه ونمايله مربوطه بأفمسة المعمارية ومؤمناً بأن للنحت لغته الخاصة وصفاته الثابتة وهذب الانسجام وموازنة في تكويناته مراعيًا الحركة المستقرة .

ب - مايول ١٨٦١ - ١٩٤٤

كان مؤلفاً من طراز فريد في النحت وتعتبر أعماله مدرسة كبيرة في تصميم عناصر الفن والعلاقات لها . واعتقد أن إبراز العواطف كما فعل روران في تعبيرة النحتي أمر " يضعف من العلاقات البنائية في عالم النحت - ولذا كان ميالاً إلى الروح الكلاسيكية أكثر منه ومن أبرز أعماله العاشقان \* .

وظهر هما النحات المعروف - هنري مور الأنكليزي\* رجع في أعماله إلى معالجة الكتل التشكيلية في النحت إلى اشتقاقها من أسلوب تركيب العظام المندثرة لحيوانات وصاغ منها أشكالاً حيانية وإساية لها أنه د ثلاثة ونور وظل ومنصت تختلف عن مفاهيم النحت للمدرسة الفرنسية أشبه بالكتل الضخمة واستخدم خامات ومواد جديدة من جهتها السمكت الحديث ومن المعروف عنه فقير في مظهره الخارجي من الناحية الجمالية ولكنه تغلب على هذه العقبة .

وقد ظهر مثلون جدد أخذوا منحنى آخر في الفن أمثال كالندر وريفيرا وروزاك رجعوا إلى المعادن واستعملوا المواد الصلبة وحركوا الحركة في الفراغ بأسرع ما يمكن أن تتحرك به المادة الصلبة إذا كانت راكمة

\* الموز في تاريخ الفن ، لأنى صاح الأنفى ، طباعة القاهرة سنة ١٩٧٣ . القبة العامة للكتاب . ( ص ٢٦٨ )

كأن يحركها الهواء البسيط إذا هب عليها . وأخذت أنواع أخرى من المواد الحديثة في استعمال النحت منها الخشب والصلب المثلون أو المر كمش أو المصقول أو الخام وأنواع من البلاستيك مع مركبات من المواد الأخرى وقسم كبير منهم أعطى أهمية لتواجد الكتل والأحجام وجمالياتها ووقعها الفني في الحلاء أو الفراغ وتناغمها بتكوين أشكال وهيات لا تمت إلى العالم الأكاديمي بصلة . عمادها الاندفاع الشخصي والتعبير الداني ومدى صلاحية المادة النحتية لذلك

وظهر التحرر في مفهوم الأجسام للنحت والفراغ والتوزيعات الجمالية الحديثة مع ظهور مدرسة البوهلوس التي لعبت دوراً إيجابياً بين العمارة والنحت بالفراغ سواء بسواء كعلاقة العمارة بالفراغ والتطور في الأبعاد والنسب والملمس وتعايره وتناغمه بما يتفق وروح العصر والآلة الحديثة ومتطلبات النزعة الجمالية الجديدة .

#### ٢٤ - العمارة والمعماريون وتطوراتها الحديثة في أوروبا

إن التحرر الأكاديمي فن العمارة الأوروبية التقليدي ظهر في أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر سمة للحاجة الوظيفية والجمالية الجديدة لتطور الحياة العصرية والآلة وأسلوب التفكير والصناعة .

في بداية القرن العشرين تواترت الحركة الديناميكية لتطور العمارة لمواجهة الاحتياجات السكنية وإزدياد عدد السكان من جهة ولتطور الصناعة والتجارة من جهة أخرى وظهرت نظريات ورؤية جديدة في التطور ولتطور الوسائل والخطامات الحديثة وقوتها الوظيفية للبناء واستعمالاته الاجتماعية ومن رواد هذه المدرسة وخاصة المدرسة الأميركية المعماري "فرانك لويد رايت" . حقق هذا المعماري الفذ كثيراً من المفاهيم الجمالية التي مشتهرة جداً إلى جانب مع النحت والتصوير . وإذا صح تعبيرنا يمكن أن نطلق عليها المدرسة الطبيعية الرومانتيكية الحديثة . ومن أهم الأعمال في صناعة هذه المدرسة استعمال الضوء الكثير داخل العمارات عن طريق استعمال الزجاج والمعادن الناعمة والشفافة ، هذا بالإضافة إلى أنواع المواد والآلات الحديثة الشائعة التي لا زالت تستعمل في البناء من أجل أفضل الأنواع في التصميم والأبنية المعاصرة .

ولا ننسى ما فعلت مدرسة البوهلوس في أوروبا والتي سبق شرحها وأثرت على البناء في ألمانيا وفرنسا وإيطاليا وإنكلترا وكذلك من حيث الرؤيا على النحت والرسم جمالياً وذوقياً .

— انتهت المقدمة —

## ٢٥ - موجز في تاريخ الحضارات وعناصرها Chronology and Element of Art

آ - الشرق الأوسط ومصر

ما قبل التاريخ - قبل الميلاد

- ٢٣.٠٠٠ - ٢٠.٠٠٠ سنة العصر الباليوليثيك (الحجري القديم الأول)  
 ١٥.٠٠٠ - ١٠.٠٠٠ سنة رسوم فن الكهف والنحت في جنوب فرنسا . وشمال أسبانيا .  
 ١٠.٠٠٠ - ٤.٠٠٠ سنة العصر النيوليثيك . العصر الحجري المتأخر . الفن القياسي المعماري .  
 الحسامي .

مصر ق.م

- ٤.٠٠٠ سنة اتحاد مصر كدولة واحدة .  
 ٣١٠٠ - ٢٦٨٦ المملكة القديمة (من العائلة الثالثة - العائلة السادسة) عهد آمون حوطلب  
 المعاريون والطهيون من الفنانين بنوا هرم سفارة المتدرج للملك زوسر  
 (من العائلة الثالثة) .  
 ٢٥٩٠ - ٢٥٦٨ هرم خوفو  
 ٢٥٤٠ - ٢٥١٤ هرم خفرع . مع السفنكس الكبير .  
 ٢١٣٣ - ١٩٩١ المملكة الوسطى العائلة الحاكمة (١١ - ١٢) يعتبر العصر الذهبي المصري للفن  
 والفنون البدوية الصناعية .  
 ١٥٦٧ - ١٠٨٥ عصر الامبراطورية الجديد عهد العائلة الحاكمة (١٨ - ٢٠) .  
 ١٥٠٣ - ١٤٨٢ عهد المملكة هاشت غايسوت . معبد الكرنك - الاله آمون .  
 ١٣٧٩ - ١٣٦٢ عهد المملكة آحنانون (آمن حوضب الخامس) تمثال نصفي لملكة نفرتي  
 المشهور .  
 ١٣٦١ - ١٣٥٢ ملكة توت عنخ آمون .  
 ١٢٩٠ - ١٢٢٥ تمثال رمسيس الثاني الضخم .  
 ٦٧٢ ق م الغزو الآشوري لمصر .  
 ٥٥٢ ق م الغزو الفارسي لمصر  
 ٣٣٢ ق م غزو الاسكندر المقدوني لمصر .  
 ٣٢٢ - ٣٠ ق م حكم العوائل المقدونية واليونانية لمصر .  
 ٥١ - ٣٠ ق م ملكة بطليموس الثالث عشر وكليوباترا .  
 ٣٠ ق م مصر كساحة رومانية أمامية .

ب - الشرق الأدنى قبل المسيح

- ٤.٠٠٠ - ٣.٠٠٠ ق م الفن السومري وأول بداياته .  
 ٣.٠٠٠ ق م تأسيس ملكة قرطاجة الأولى (العصر البرونزي وصناعته الأولى)  
 ٣.٠٠٠ - ١٧٥٠ ق م البابليون يعمون الشرق الأوسط .

ممثلة جموراني وشرائعه المشهورة المسجلة على مسئلته الصوانية .	ق.م	١٧٥٠ - ١٧٩٢
الامبراطورية الحثية .	ق.م	١٤٠٠ - ١٢٠٠
بداية الامبراطورية الآشورية .	ق.م	١٣٥٠ - ١٠٠٠
دعوة النعم موسى .	ق.م	١٢٥٠ - ١٢٠٠
الامبراطورية الآشورية في عز مجدها .	ق.م	٨٨٤ - ٦١٢
دولة بابل الثانية .	ق.م	٦١٢ - ٥٣٩
الملك نبوختنصر الثاني امبراطور بابل ونوابها .	ق.م	٦٠٥ - ٥٦٢
باب عشتار (بناؤه)	ق.م	٦٧٥
الامبراطورية الفارسية والملك داريوس .	ق.م	٥٣٩ - ٣٣٣
فتوحات الاسكندر المقدوني المشرق الأدنى .	ق.م	٣٣٣
ج - العصر الهليني ق م		
العصر المسيني - جزيرة مسينا	ق.م	١٦٠٠ - ١٠٠
بداية الحضارة الهلينية في الهندسة المعمارية الوصفية . وظهور هوميروس	ق.م	١٢٠٠ - ٩٥٠
ظهور الفن الشرقي في الفن الهليني وتأثر العمارة بها .	ق.م	٩٥٠ - ٨٠٠
أوائل ظهور الألعاب الأولمبية ومدى تأثيرها على الفن التشكيلي .	ق.م	٧٧٦
ظهور الفن الاركابكي الأول في كريد وجنوب اليونان . وظهور المنافسة الحرة في الفنون التشكيلية في أثينا .	ق.م	٦٥٠ - ٥٠٠
غزو الجيوش الفارسية بقيادة الملك داريوس واحتلالها لليونان .	ق.م	٤٤٩
أثينا تدحر الجيوش الفارسية في موقعة ماراثون .	ق.م	٤٩٠
الفرس بقيادة سر كيس دحروا السبارتين في موقعة ثيرموبيلا ومن بعد سبيت أثينا وأحرقت .	ق.م	٤٨٠
حكم الطيفة الارستقراطية لأثينا بقيادة سيمون .	ق.م	٤٦٨ - ٤٥٠
ظهور حكم حزب الشعب لأثينا بقيادة " بيركل " .	ق.م	٤٤٩ - ٤٢٩
الحرب بين أثينا وسبارطا .	ق.م	٤٣٧ - ٤٠٤
ونهاية امبراطورية أثينا أمام السبارطين سنة ٤٠٤ ق.م .	ق.م	٣٨٧
تأسيس مدرسة "أكاديمية" لأفلاطون .	ق.م	٣٥٩ - ٣٣٦
وَحَدَ فيليب المقدوني المقاطعات اليونانية .	ق.م	٣٣٥ - ٣٢٣
ساعد الاسكندر المقدوني على فتح الشرق الأوسط وهي آسيا الصغرى (تركيا حاليا) وشمالي أفريقيا وبلاد فارس والهند .	ق.م	١٠٠
ظهور بلوتارخ من ٤٦ - ١٢٥ ق.م .	ق.م	
د - العمارة والنحت والتصوير ( الرسم )		
معبد لونيث لارغميس الاله . بني في أفيسوس .	ق.م	٦٥٠
ظهور الطراز الاركابكي والدوريكي في بناء المعابد في أثينا ودولمي وكورنثيا وألومبيا .	ق.م	٥٣٠



٤٦٧ - ٤٤٩	ق.م	بناء معبد الاكروبوليس في أثينا . بني من قبل المعمار كاليكريت وكذلك البارثينون (المعبد) .
٤٦٥ - ٤٥٧	ق م	بناء معبد زيوس في أولومبيا .
٤٥٠	ق.م	أعمال فيدياس في معبد الاكروبوليس في أثينا .
٤٤٨ - ٤٤٠	ق.م	بناء معبد هفائستوس بني من قبل المعمار " كالليكريت " .
٤٤٧ - ٤٣٢	ق.م	بناء البارثينون من قبل المعمار إكتينوس . وتحت ثايله باشرف " فيدياس " .
٤٢٧ - ٤٢٤	ق.م	معبد أثينا بناء المعمار كالنيكرت .
٣٣٤	ق.م	بني النصب التذكاري كورايجك لبنية ليسكريت .

### ظهور الفلاسفة

٥٨٢ - ٣٣٢	ق.م	١- بيثاگوراس ٢- أناكساگوراس ٣- بروتاگوراس ٤- سقراط ٥- أفلاطون ٦- أرسططاليس .
-----------	-----	--

### البحاثون

٤٩٠ - ٤٣٢	ق.م	التحدث فيدياس .
٤٦٠ - ٤٥٠	ق م	النحات ميرون وفعالياته .
٤٦٠ - ٤٤٠	ق م	النحات بوليكلتوس وفعالياته
٣٩٠ - ٣٣٠	ق م	النحات براكسيثليس وفعالياته
٣٥٠ - ٣٠٠	ق م	النحات ليسيبوس وفعالياته .

### المصورون - الرسامون

٤٨٠ - ٤٣٠	ق.م	ظهور الرسام بوليكرتوس " تتميز أعماله بالمنظور " جداريات .
٤٤٠	ق.م	المصور والرسام أبولو دوروس . الفرسكو الشمعية . جداريات وقد رسم شخصه في مراسم ذات ضياء متوسط الدرجة وأعماله تتميز بالنور والظل .

### هـ - العصر الروماني - عهد الجمهورية والامبراطورية - ق.م \*

٧٥٣	ق.م	تاريخ تأسيس روما حسب الأساطير الرومانية .
٦١٦ - ٥٠٩	ق.م	العهد الأتروسكي .
٥٠٠	ق.م	تأسيس الجمهورية الرومانية وتتويج الملك تاركين .
٤٥٠	ق.م	المستعمرات الرومانية في ايطاليا .
٢٨٠ - ٢٧٥	ق.م	اجتياح ليونونيون لايطاليا الرومانية .
٢١٨ - ٢٠١	ق.م	قرطاجة سبت أسبانيا وايطاليا .
١٥٠ - ١٤٦	ق.م	حرب البونيك الثالثة سحقته قرطاجة والاهريقين وأقاليمهم

- ١٠٠ - ٤٤ ق.م. يوليوس قيصر وأعماله .  
 أ - سحق الغال من (٥٨ - ٥١) .  
 ب - احتل روما .  
 ج - أصبح دكتاتوراً سنة (٤٩) .  
 هـ - بنى المدرج المسمى باسمه سنة (٤٨) .  
 و - زحف على مصر وشمال أفريقيا وأسيا الصغرى وأسيانيا بين سنة (٤٨ - ٤٥) .  
 ز - ظهور التقويم الجولياني سنة (٤٥) ق.م .  
 ح - اغتيل سنة (٤٤) ق.م .  
 ق.م. ظهور أعمال فيتوريوس وكتب المقالات الهندسية لعمارة .  
 ق م النصر الثاني وظهور أنتوني وأكتافيوس أغسطس وأسيديس القنصلية الثلاثة .  
 ق.م. المعركة البحرية في أكتيوم قرب الاسكندرية وعلاقة أنتوني بكنيوباترة .  
 وإدجارها .  
 ق.م. الامبراطور أوغسطس وأكتافيوس ومملكته . والاسس الظاهرة للامبراطورية  
 وبنى مدرجه المشهور باسمه والمصلى والمرقد باسم أغسطس آراباسك في روما .  
 بناء حمامات الكراكلا وتياتر (مسرح المراجليو) .  
 قاعة جوني .  
 ولد السيد المسيح .  
 وصلب ٢٩ ب.م .

## العهد المسيحي . ب.م

- ب.م. تنويع الامبراطور نيرون وبناء حمامات معروفة باسمه . وقاعة دوموس أريوس .  
 ب.م. تيتو أفسح أورشليم (القدس) وتدمير المعبد . ٧٠  
 ب.م. ثورة بركان فيروف وتدمير مدينة بومباي . ٧٩  
 ب.م. تنويع نيتوس وبناء معبد الكنولسيوم ومعبد القيسيبياف وبناء قوس النصر  
 المسمى باسم تيتوس . ٧٩ - ٨١  
 ب.م. عصر الأتويني . أو العصر الذهبي للأباطرة الخمسة . ٩٦ - ١٨٠  
 آ - نيرفا . ب - تراجان .  
 ج - هادريان . د - انطويوس بيوس . هـ - ماركوس أوريليان .  
 ب.م. بناء ميناء أوستيا وزخرفة ونحت تماثيله وصورة بالموزايك والفرسكو . بناء  
 المدرجات باسمه سنة ١١٠ ب.م. وتأسيس وإقامة المسلة المنسوبة المسماة بأسمه في  
 بنفينوتو والموجودة حالياً في برنديري .  
 ب.م. زحف على أرمينيا واحتلها وبارثيا (فارس) ووصل الامبراطور إلى الخليج العربي  
 ووصل إلى بحر قزوين بين (١١٣-١١٧) ب.م .

١٠٠ - ١٢٠	ب.م	ظهور أعمال المعمار أنوللو دوروس الدمشقي . (نسبة إلى مدينة دمشق في سوريا)
١٠٤ - ١٠٥	ب.م	بناء جسر أنولودوروس المشهور على نهر الدانوب من الحجر الصواني الأبيض على باثقاليل الرومانيه .
١١٧ - ١٣٨	ب.م	تتويج الأميراطور هارديان .
		بناء معبد أولوميا وزبوس في أثينا . سنة ١١٧ ب.م .
١٢٠ - ١٢٤	ب.م	بناء فيلا هارديان المشهورة حالياً في تيفولي
		وبناء مقبرة وهير هارديان ١٣٥ ب.م .
١٣٨ - ١٦١	ب.م	تتويج أنطوليوس بيوس وبناء معبد ديانا في أوسنيا .
١٦١ - ١٨٠	ب.م	تتويج ماركوس أورليوس . وهو فيلسوف ومؤلف ومفكر متأمل .
		موتة قرب فينا (١٧٤ ب.م) .
٢١١ - ٢١٧	ب.م	بناء حمامات الكركلا المشهورة المتواجدة الآن في روما .

## ظهور العصر الذهبي للأدب الروماني

من ٨٠ ق م إلى ١٤ ب.م

١- شيشرون	٢- أوراتور
٣- الشاعر لوكريوس	٤- كاتولوس
٥- الشاعر وفرجيل من (٧٠ ق.م-١٧ ب.م)	٦- وهوراس البطل . وظهر تاريخ روما من (٥٩ ق.م-١٧ ب.م) .

العصر الفضي للأدب الروماني . سينيكا الفيلسوف والمؤلف الندرامي المسرحي .  
والمؤرخ لوتاريخ وثابيكوس وغيرهم \*

## و - العصر المسيحي الأول للرومان

٢٨٤ - ٣٠٥	ب.م	تتويج الأميراطور إيو كينان .
٣٠٦ - ٣٣٧	ب.م	قسطنطين الأميراطور . واحتلال ميلانو وجعلها مسيحية .
٣١٣ - ٣٢٤	ب.م	بناء كنيسة القديس يوحنا المعمدان المشهورة واحية حتى الآن .
٣٢٤ - ٣٣٣	ب.م	بناء كنيسة القديس بطرس القديمة .
٣٣٢ - ٣٤٠	ب.م	بناء كنيسة القديسة العذراء الكبيرة .
٣٥٤ - ٤٣٠	ب.م	ظهور القديس أوغسطين مع أفكاره المحددة عبر العالم المسيحي .
٣٨٥ - ٤٠٢	ب.م	بناء كنيسة القديس بولص خارج أسوار روما .
٤٠٢ - ٤٧٦	ب.م	احتلال روما من قبل الأميراطور هونوريوس مع نظوبتها .
٤٧٦ - ٥٩٠	ب.م	سقوط روما العربية .
٦٠٤ - ٥٩٠	ب.م	ظهور البابا غريغوريوس مؤسس الصقوس الكنسية الكاثوليكية وصاحب التقويم النسوي الحالي المسمى باسمه .

## ز - البيزنطيون في القسطنطينية ( استانبول حالياً )

ب.م	٣٣٠ -	الملك قسطنطين يبنى مدينة القسطنطينية كعاصمة للبيزنطيين وللإمبراطورية الرومانية الشرقية .
ب.م	٣٣٥ -	ظهور القديس باسيل أسقف قيصرية ومؤسس طقوس الكنيسة الأرثوذكسية
ب.م	٣٤٥ -	القديس حناكريستوم بصيرك القسطنطينة ومؤسس للطقوس الشرقية للكنيسة الأرثوذكسية .
ب.م	٥٢٧ -	ظهور الأمباطور (جوستنيان الكبير) في الأمبراطورية الرومانية الشرقية .
ب.م	٥٢٧	بناء كنيسة القديس جرجس .
ب.م	٥٢٧	بناء كنيسة القديس فيتال في رافينا .
ب.م	٥٣٣	جوستنيان مشرع القوانين .
ب.م	٥٣٤ -	جنرال الأمباطور جوستنيان المسمى (بولنيزاريوس) ،
		احتل إيطاليا ودخل رافينا .
ب.م	٥٤٠	نهاية المملكة البيزنطية .

## ح - عصر الفن الرومانسك في القرون الوسطى

## نظرة عامة

ب.م	٨٠٠	تتويج شارلمان . امبراطوراً مقدساً في روما
ب.م	٨٠٥	بناء كنيسة شارلمان في «أكس لاتابل» في آخن على غرار كنيسة القديس فيتال في رافينا .
ب.م	٨٤١	الفايكنك قاتل الدانمارك غزت شمال فرنسا وانكلترا واستعمرتهم .
ب.م	٩١١	دوقية نورماندي سئمت إلى الشماليين من قبل الملك شارلس ملك فرنسا .
ب.م	١٠٠٠	تيف أراسكن - الملاح من الفايكنك وصل شمال أميركا .
ب.م	١٠٤٠	بناء كنيسة "جومييج" بالأسلوب النورماندي .
ب.م	١٠٤٣	بناء قصر الأمباطوري الروماني بالقرب من "كوسلر" .
ب.م	١٠٥١	الدوق وليام رار انكلترا ومن المرجح أخذ وعداً من المسؤولين الأنكليز وخاصة من إدوارد "المعلم" .
ب.م	١٠٥٦	بناء كاتدرائية "وستمنستر في لندن" على الطراز النورماندي وأشرف وأمر بها "إدوارد المعلم" ملك انجلترا .
ب.م	١٠٦١ -	النورمانديون احتلوا صقلية بقيادة روجر الأول (١٠٦١-١٠٣١) ب.م
		وكذلك كنيسة سان ايتن في كان تحت أشرف وليام . وكنيسة سانت رينتي .
ب.م	١٠٦٦	موت الملك أدوارد "المعلم" ملك انكلترا . وتتويج هارولد المنتصر . احتلال انكلترا من قبل وليم الفاتح في معركة هاستنك ، ومقتل هارولد وتتويج وليم الفاتح ملكاً على انكلترا .

١٠٧٨	ب.م	بناء برج لندن من قبل وليام العاتج .
١٠٨٨	ب.م	السجادة الحائطية - يايوكس - انخرت في "معمل حربي انكليزي" .
١١١٢ - ١١٥٤	ب.م	روجر الثاني حكم صقليا .
١١٣٢	ب.م	سء القصر النورماندي في بالرمو "عاصمة صقليا"
ط - عصر الفنون الاسلامية من ٧٠٠ م - ١٧٠٠ م		
البلاد : الأندلس ، المغرب ، مصر ، سوريا ، العراق ، إيران ، ماوراء النهر ، فارس ، أفغانستان ، الهند :		
تركيا		
٦٦١ - ٧٥٠	م	الأمويون في الشرق العربي العاصمة دمشق
٧٥٠ - ١٢٥٨	م	العسميون وعاصمتهم بغداد .
٧٥٦ - ١٠٣١	م	الأمويون في الأندلس العاصمة قرطبة .
٨٠٠ - ٩٠٩	م	الأغالبة
٧٧٧ - ٩٠٩	م	بنو رستم
٨٠٠ - ٩٠٩	م	بنو أدريس - البربر .
٨٦٦ - ٩٠٥	م	الطولويون في مصر - القاهرة .
٨٧٤ - ٩٩٩	م	السمانيون .
الأخشيدويون		
٩٦٩ - ١١٧١	م	الفاطميون
٩٣٢ - ١٠٥٥	م	البيهيون
٩٦٢ - ١١٨٦	م	العزونيون
١٠٥٦ - ١١٤٧	م	المربطون
١٠٥٥ - ١١٥٧	م	السلاجقة الأتراك في إيران .
١١٢٧	م	الأتاكة بنو أرتق وسو (خوارزم)
١١٣٠ - ١٢١٩	م	الموحدون
١١٧١ - ١٢٥١	م	الأيوبيون
١١٤٨ - ١٢١٥	م	المجربيد
١٧١ - ١٣٠٨	م	السلاجقة
١٢٥٠ - ١٥١٧	م	المماليك في مصر
١٢٢٨ - ١٥٧٤	م	آ - بنو حفص
١٢٣٦ - ١٥٥٤	م	ب - بنو زين
١٢١٦ - ١٤٧٠	م	ج - بنو مرين .
١٢٣٢ - ١٤٩٢	م	د - بنو نصر
١٢١٨ - ١٣٣٤	م	المغول الأسرة الاخائية
أ - الخلائريون		
ب - المنظرون		

ج - التركمان	م	١٥٠٦ - ١٣٧٨
د - التيموريون	م	١٥٠٢ - ١٣٧٠
هـ - سلاطين دلهي الهند	م	١٥٢٦ - ١٢٠٦
العثمانيون في تركيا	م	١٩٢٢ - ١٢٥٠
الشريفيون	م	١٧٢٠ - ١٥٥٠
العثمانيون كذلك . تركيا - آسيا الصغرى -	م	١٩٢٢ - ١٥١٦
الصفويون في إيران	م	١٧٣٢ - ١٥٠١
مغول الهند	م	١٨٥٧ - ١٥٢٦

### ي - عصر الفن القوطي في فرنسا

#### نظرة سريعة عامة

ب.م الصليبيون الأوربيون وحروبهم مع المسلمين مما أدى إلى توسع الطرق التجارية والفكرية بين الشرق والغرب .	ب.م	١٢٩١ - ١٠٠٦
تتويج لويس السابع ملكاً على فرنسا وتزوجه من إليانور أكويتين .	ب.م	١١٣٧
بناء كنيسة القديس دنيس على غرار الطراز القوطي .	ب.م	١١٤٠
بناها المعماريون (أبوت سوجير) .	ب.م	١١٤٢
المعماريون الكبير آلبارد . رئيس مدرسة الطراز المتبعة على غرار كنيسة نوردام في باريس (مات في مدينة كلوني)	ب.م	١١٧٠ - ١١٥٠
تأسيس جامعة باريس .	ب.م	١١٦٣ - ١٢٣٥
بناء كنيسة نوردام في باريس .	ب.م	١١٦٣
تأسيس جامعة أوكسفورد . وجامعة كامبردج بعدها مباشرة .	ب.م	١١٨٠
تتويج فيليب أوغسطس ملكاً على فرنسا . وإحاطة باريس بسور حائطي . وأعلن باريس عاصمة له .	ب.م	١١٩٤ - ١٢٦٠
إحراق كنيسة شارتر . وإعادة بنائها على الطراز القوطي .	ب.م	١٢٦٠ - ١١٩٤
(١٠٢٠ - ١٠٢٨) وسنة ١١٣٤ إعادة بناء كنيسة فولبرت على الطراز القوطي .	ب.م	١٢١٠
بناء كاتدرال (كنيسة) مدينة ريمس . على الطراز القوطي .	ب.م	١٢١٥
إعلان الماكناكارتا في انكلترا (وثيقة حقوق الإنسان المواطن) .	ب.م	١٢٢٠
ظهور كنيسة أميس ورمين القوطيتين . أعدتا للحياة مجدداً .	ب.م	١٢٢٣
تتويج لويس الثامن ملكاً على فرنسا .	ب.م	١٢٢٦
تتويج لويس التاسع ملكاً على فرنسا تحت وصاية والدته المسماة (بلانش كاستيل) .	ب.م	١٢٤٠
كنيسة القديسين ظهرت ككنيسة رسمية للملك فرنسا . وكانت في باريس .	ب.م	١٢٤٠

## ك - من القرن الثالث والرابع عشر الابطالي

## نظرة عامة

١١٨٢-١٢٢٦	ب.م ظهور القديس فرنسيس في "اسسيزي" وتأسيسه رهبنة الفرنسيسكان سنة ١٢١٠ ب.م . وذلك بأحازة معترف بها من قبل البابا .
١١٩٨ - ١٢١٦	ب.م تنويع البنايا انوسست الثالث وفي هذا الوقت كانت الكنيسة الكاثوليكية في أوج قوتها .
١٢٢٨ - ١٢٥٣	ب.م بناء كنيسة القديس فرنسيس في أسسيري .
١٢٦٠	ب.م بناء برج المعمودية في مدينة بيزا على يد المعمار والرسم نيقولا بيسانو .
١٢٧٨ - ١٢٨٣	ب.م بناء مجمع القديسين في بيزا على يد المعمار جيوفاني (جنا) سيمون .
١٢٩٦ - ١٣٠٠	ب.م جيوتو رسم صورة الجدارية بالفرسكو وأسلوب حديث على جدران كنيسة اسسيري الداخلية المسماة بكنيسة القديس فرنسيس .
١٣٠٥ - ١٣٠٩	ب.م صور من أعمال جيوتو الجدارية بالفرسكو ظهرت على جدران كنيسة بادوفا (وهي تمثل تاريخ العذراء القديسة مريم) .
١٣٠٨ - ١٣١١	ب.م المصور الرسام "دوكا" رسم على جدران مديح كنيسة سينيا .
١٣١٤ - ١٣٢١	ب.م ظهور الكوميديا الالهية لدانتي الليكيري .
١٣١٦	ب.م الفنون الحديثة :
١٣٢٠ ب.م	(جيوتو الرسم رسم كنيسة ماردي) وصورها بالفرسكو على جدرانها في سانتا كروز فلورنسا .
١٣٣٠ - ١٣٣٩	ب.م الأبواب الكنيسة البيزنطية عُرف العمادة في فلورنسا . صبت من قبل (أندريه بيزانو)
١٣٣٤	ب.م تعاون أسريه بيزانو وجيوتو الرسم في انحت ونحاتيله المرمرية والبيزنطية في برج الأجراس المربع القائم كمتوازي مستطيلات المشهور في فلورنسا .
١٣٤٨	ب.م الموت الأسود (الطاعون) يجتاح أوروبا .
١٣٥٠	ب.م انتصار الموت رسمت في مرقد القديسين "Campo Santo" في بيزا من قبل (ترياني) .

## المصورون ( الرسامون )

١٢٤٠ - ١٣٠٢	ب.م ظهور الرسام شيجا توي . جيوفاني .
١٢٥٥ - ١٣١٩	م ديكو دي بونينسينا .
١٢٦٦ - ١٣٣٦	م جيوتو دي بوندوني .
١٢٨٥ - ١٣٤٤	م سيمون دي ماريتي .
١٣٠٥ - ١٣٤٨	م بيترو نوررتي .
١٣٢١ - ١٣٦٣	م أعمال التصوير لفرانشيسكو تريني .
١٣٢٣ - ١٣٤٨	م أعمال التصوير للأمير جيو لودينزيم .

## التحاثون

م	ظهور التحات نيقولو المسمى (دامبوليا) . أو (نيقولو بيزانو) المشهور .	١٢٠٥ - ١٢٧٨
م	التحات حيوفاني بيزانو	١٢٥٠ - ١٣١٧
م	التحات أندريه بيزانو .	١٣٢٣ - ١٣٤٨

## الكتاب والشعر

م	الشاعر الكبير دانتى الكيري . فلورنسا .	١٢٦٥ - ١٣٢١
م	الشاعر الكبير فرانشيسكو بترارك .	١٣٠٤ - ١٣٧٤
م	الكتاب الروائي جيوفاني بوكاجيو .	١٣١٢ - ١٣٥٣

## ل من القرن الخامس عشر في فلورنسا

## نظرة عامة وسريعة

م	المسابقة لعمل الأبواب الشمالية لكنيسة المعمودية في فلورنسا .	١٤٠١
م	كيري قام بعمل الأبواب الشمالية هذه . انتهى من عمله .	١٤٢٤
م	بيزا تقصم تحت لواء الحكم في فلورنسا .	١٤٠٦
م	نودي بـ حيوفاني مدينشي - أميراً	١٤٢١
م	كيري أشتغل في عمل ونحت الأبواب الشرقية لكنيسة العماد في فلورنسا	١٤٢٥ - ١٤٥٢
م	إقامة كنيسة بيزا من قبل المعمار - برونلسكي .	١٤٢٩
م	المناداة بكوزيمو دي مدينشي حاكماً سنة (١٣٨٩ - ١٤٦٤) .	١٤٣٤
م	بيرودي مدينشي حكم في فلورنسا بعد موت كوزيمو .	١٤٦٤ - ١٤٦٩
م	تأسيس مطبعة للذين في فينسيا .	١٤٩٠
	وطبعت ونشرت أعمال أفلاطون وأرسططاليس .	
م	انحسار عائلة مدينشي عن فلورنسا بعد موت لورينزو .	١٤٩٤
	وقيام حكومة برئاسة - سافانا رولا - الراهب .	
م	إحراق الكتب والمكتبات و لنورة عليها وعلى نعاليتها .	١٤٩٧
م	النورة على سافانا رولا وإحراقه في "ستاكى" .	١٤٩٨

## المعماريون والعمارة

م	المعمار فيليبو برونلسكي .	١٣٧٧ - ١٤٤٦
م	ميشيلوتزو دي بارتو نيميو .	١٣٩١ - ١٤٧٣
م	ليون باتستا البرتي .	١٤٠٤ - ١٤٧٢



## المصورون الرسامون -

١٣٨٧ - ١٤٥٥	م	فرانكو الراسب المصور .
١٣٩٧ - ١٤٧٥	م	ياولو لوجنلو .
١٤٠٠ - ١٤٦١	م	دومبيكو فينيزانو .
١٤٠١ - ١٤٢٨	م	ماسا جيو
١٤٠٦ - ١٤٦٩	م	فيليو تبي الأب
١٤١٦ - ١٤٩٢	م	بيرو دلا فراشسكا .
١٤٢٣ - ١٤٥٧	م	أندريه دن كاستانيو
١٤٤٤ - ١٥١٠	م	المصور ساندرو وتشلي .
١٤٤٩ - ١٤٩٤	م	المصور ديميتريو غرملدلو
١٤٥٢ - ١٥١٩	م	المصور والتيرماني والعالم ليوناردو دافينشي .
١٤٥٨ - ١٥٠٤	م	المصور غيلينو تبي .

## النحاتون

١٤٧١ - ١٤٣٨	م	النحات جاكوبو دلا كويرجا .
١٣٧٨ - ١٤٥٥	م	النحات لورنزو غيبري .
١٣٨٦ - ١٤٦٦	م	النحات دوناتلو .
١٤٠٠ - ١٤٨٢	م	النحات لوكا دلا روبيا .
١٤٢٩ - ١٤٩٨	م	النحات أنطونو مانيولو .
١٤٣٥ - ١٤٨٨	م	النحات أندريه دن فيروكيو .
١٤٧٥ - ١٥٦٤	م	النحات ميشل أكلو بومروقي

## م - في القرن السادس عشر في فينيسيا

## نظرة عامة

١٤٥٣	م	سقوط القسطنطينية على يد الأتراك وتردى الحركة التجارية لمدة فينيسيا .
١٤٩٢	م	الاكتشافات الجغرافية الأسيانية والبرتغالية وأمتداد خطوطها البحرية أصبحت التجارة البحرية الفيسية .
١٤٩٥	م	مطبعة علاء الدين في فينيسيا أخذت تطبع سمحاً غير باهظة التكاليف لدراسات اليونانية والرومانية .
١٥١٧	م	تسكيل المذهب البروتستانتي
١٥٣٦	م	تشكيل مكتبة كنيسة القديس مرقس . والمعمار الذي ساهم هو سانت سرفيو مع برج الأجراس المشهور .
١٥٤٩	م	بناء كنيسة على يد المعمار تالاديو . وكذلك القصر المدور
١٥٩٥	م	بنى كنيسة القديس جورجيو (جرجس) الكبيرة المعمار بالاديو

ألف بالاديو المعمور أربعة كتب عن الهندسة المعمارية وشعرها	م	١٥٧٠
استدعاء الرسام فيرونيس للعمل .	م	١٥٧٣
بناء ملعب فينيس على يد المعمور بالاديو .	م	١٥٧٤ - ١٥٨٠

## الرسامون المصورون

جنتيلي بليني .	م	١٤٢٤ - ١٥١٧
جيوفاني بليني .	م	١٤٣٠ - ١٥١٦
فكتوريو كارياجيو .	م	١٤٥٥ - ١٥٢٦
تيتيان (نيزه) فيجيتلي	م	١٤٥٠ - ١٥٧٦
مانيوس كرون وُلد .	م	١٤٧٠ - ١٥٢٨
ألبرت دورر .	م	١٤٧١ - ١٥٢٨
جورجيوني .	م	١٤٧٨ - ١٥١٠
جاكوبو تانسانو .	م	١٥٩٠ - ١٥٩٢
باولو فيرونير .	م	١٥٢٨ - ١٥٨٨

## ٣ - الأساليب الأنطالية والعالية المختلفة في التصوير (الرسم) تختلف الرسامين

الرسام جوليو رومانو تلميذ رافائيل سانزيو	م	١٤٩٧ - ١٥٤٦
الرسام روستو ميوريتينو .	م	١٤٩٤ - ١٥٤٠
الرسام جاكوبو نيوتورمو .	م	١٤٩٢ - ١٥٥٦
الرسام بي فسوتو جليلي .	م	١٥٠٠ - ١٥٧١
الرسام فرنسيسكو دالميغا نينو .	م	١٥٠٣ - ١٥٤٠
الرسام أنكلو برونينو .	م	١٥٠٣ - ١٥٧٢
جورجو فلزاري (الرسام والسائد والمعمار)	م	١٥١١ - ١٥٧٤
الرسام جيوفاني دي بولونا .	م	١٥٢٢ - ١٦٠٠
الرسام فيديريكو تروكارو .	م	١٥٤٠ - ١٦٠٩
الرسام لودو فيكو كارجي	م	١٥٥٥ - ١٦١٩
الرسام هانيال كارجي .	م	١٥٦٠ - ١٦٠٩

## ٤ - الفن في روما وأسانيا في القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر

## نظرة عامة

## إيطاليا في القرن السادس عشر

م	١٥٢٧	مجموع رسب روما من قبل الميرجينياري - انسابكنك . وظهر المذهب البروتستانتي في ألمانيا بقيادة لوتر . وظهر حركة زوينكل وكالفن في سويسرا .
---	------	---

وظهور حركة رد الفعل للمذهب الانساني المتصل بعصر النهضة .

- ١٥٣٤ م ظهور المعارضة لمنظمة على هيئة جمعيات .
- ١٥٤٠ م ظهور المجتمع المتسلك بالسيد المسيح .
- ١٥٤٣ م ظهور كوزينيكوس وطبع مؤلفاته
- ١٥٤٧ م استدعاء مينيل ألتجو لبناء كنيسة القديس بطرس .
- ١٥٥٥ م فولتيراً أمر بوضع ورسم أعظية من فماش على الشخص العارية في أعمال ميخائيل أنجلو في صورته المسماة يوم القيامة المرسومة على الجدار الصوري في كنيسة سيستين في الفاتيكان (روما) .
- ١٦١٦ م أمر غابنيو من قبل البابا ألا يقوم بتدريسه أو بجوئه التي تؤيد وتساند أعمال كوبر نيكوس النظرية .

#### ن - نظرة عامة لاسبانيا القرن السادس عشر

- ١٤٧٤ - ١٥١٦ م تنويخ فردناند وإيزابيلا على الحد العربية التي اكتشفها كريستوفر كولومبس سنة ١٤٩٢ م. في أميركا الجنوبية .
- ١٥١٦ - ١٥٥٦ م طرد ونفي وفتح المغاربة واليهود من أسبانيا .
- ١٥٥٦ - ١٥٩٨ م تنويخ شارل الأول ملكاً على أسبانيا .
- ١٥٨٨ م وأصبح الامبراطور الروماني المقدس سارل الخامس سنة ١٥١٩ م
- ١٥٩٨ - ١٥٥٦ م على عهد الملك فيليب الثاني أصبحت اسبانيا في أوج توسعها وعظمتها .
- ١٥٨٨ م واحتيرت مدريد عاصمة ها سنة ١٥٦١ م .
- الحرب الاسبانية الانكليزية حيث تم إغراق الأرمانا البحرية الاسبانية على يد البحرية الانكليزية .
- ١٦٠٤ م ألف الملك الروائي جورج سرفانتيس رواية "دون كينوت" ، وطبع الخزين في مدريد سنة ١٦١٥ م .
- ١٦٢١ - ١٦٦٥ م أعلن عن تنويخ الملك فيليب الرابع ملكاً على اسبانيا .
- وتميز الرسام فيلاسكويس رسماً لبلاطه .

#### المعماريون والحاتون

- ١٥٦٧ م جون فانيسنا دي توليدو .
- ١٥٧٣ - ١٥٠٧ م جياكومو فينيولا المعمار .
- ١٥٩٧ - ١٥٣٠ م جون دي هيمرا .
- ١٦٢١ - ١٥٣١ م جون باتست مونيهرو .
- ١٦٠٤ - ١٥٤٠ م جياكومو دلا بورتا .
- ١٦٢٩ - ١٥٥٦ م كارلو ماززو .
- ١٦٤٨ - ١٥٨٠ م كومير دي مورا الاسباني .

م	١٦٨٠ - ١٥٩٨	جان نورزور بريني النحات والمعمار الايطالي
م	١٦٦٧ - ١٥٩٩	فرانشيسكو بروميني .
م	١٧٢٥ - ١٦٦٥	جوزيه دي كورريكيو .
م	١٧٤٢ - ١٦٨٣	بيدرو دي ريبيرا .

#### المصورون أو الرسامون

م	١٥٧٨ - ١٥٩٨	جوليئو كوفيو .
م	١٦١٤ - ١٥٤١	إل كريكو ( دومينيكيو سيثوتو كوفونوس )
م	١٦١٠ - ١٥٧٣	ميخائيل أنجلو بقدري من قبل كرافاجيو .
م	١٦٦٠ - ١٥٩٩	دييكو فيلاسكوز .
م	١٦٨٢ - ١٦١٧	بارتوليميو موريللو الرسام الأسباني.
م	١٧٠٩ - ١٦٤٢	فرانزيسكو بوزو الأخ الراهب.

#### س - فن القرن السابع عشر في فرنسا

##### نظرة عامة سريعة على الأحداث السياسية

م	١٦١٠ - ١٥٩٨	قيام الملك هنري الرابع ملك فرنسا .
م	١٦٤٣ - ١٦١٠	قيام الملك لويس الثامن مع والدته ماريا دي مديتي ( ١٥٧٣ - ١٦٤٢ م ) .
م	١٦٢٤ - ١٦١٥	بناء قصر لوكسمبرك للألم النولدة من قبل المعمار سائومون دي (تروس) .
م	١٦٤٨ - ١٦١٨	حرب الثلاثين سنة اسبانيا والتمسا اندحرتا .
		فرنسا أصبحت المستطرة على الشعوب الأوروبية .
		( ١٦٢١ م ) استدعي الرسام روبنس الفلندي ليرسم
		المصور الخاطية لقصر اللوكسمبرك .
م	١٦٤٢ - ١٦٢٤	عين الكرودينال ريشيفيو رئيساً للوزراء ( ١٥٨٥ - ١٦٤٢ ) . ١٦٤٠ رجوع
		الرسام بومبان من روما ليخترق قصر اللوفر في باريس
م	١٦٤٢ - ١٦٢١	عين الكرودينال مازارين رئيساً للوزراء ( ١٦٠٢ - ١٦٦١ )
م	١٦٤٣ - ١٧١٥	تتويج لويس الرابع عشر ملكاً على فرنسا .
		وحكم بلا رئيس وزراء . مدة سنة ١٦٦١ م .
م	١٦٤٨	تأسيس الأكاديمية الملكية (للمرسم والنحت)
م	١٦٨٨ - ١٦٦١	بناء قصر فرساي من قبل لويس المعمار وهاردين ماسارات .
م	١٦٦٥	بريني أتى من روما إلى باريس ليبنى قصر اللوفر آنذاك .
		تأسيس الأكاديمية الفرنسية للنفوس في روما .
		١٦٦٦ تأسيس أول أكاديمية فرنسية للعلوم .
		١٦٧١ تأسيس أول أكاديمية معمارية
		١٦٨٣ انتقال الحكومة ومجلس الوزراء إلى فرساي .

## الرسميون والمصورون

١٥٧٧ - ١٦٤٠	م	بيتر بول روبنس .
١٥٩٤ - ١٦٦٥	م	ديكولا بوسمان .
١٦٠٠ - ١٦٨٢	م	كلود جيل ليوران .
١٦١٩ - ١٦٩٠	م	شارلس نيران .
١٦٥٩ - ١٧٤٣	م	هايسينت ريكارد .

## Sculptures النحاتون

١٥٩٨ - ١٦٨٠	م	جان لورنزو برنيني .
١٦٢٢ - ١٦٩٤	م	بيير بوجيت .
١٦٢٨ - ١٧١٥	م	فرانسوا جيرارد .
١٦٤٠ - ١٧٢٠	م	أنطونيو كوسيفوس .

## ع - فن القرن السابع عشر ( لندن ) London

## نظرة عامة سياسية

١٦٠٣ - ١٦٢٥	م	توماس جيمس الأول من عائلة ستوارت
١٦١٩ - ١٦٢١	م	تأسيس دار مجلس الأمة .
١٦٢٥ - ١٦٤٩	م	جائلس الأول ملك انكلترا حكم بعد ١٦٢٦ م .
١٦٥٣ - ١٦٥٨	م	محيي التأثير أوليفر كروموويل وحكم سنة (١٥٩٩ - ١٦٥٨) وكان حكمه جمهوري . (١٦٦٠ م) رجوع الملكية .
١٦٦٠ - ١٦٨٥	م	حكم الملك شارل الثاني ملك انكلترا .
١٦٦٢ م		(كريستوفر رين) أنيط به إعادة تحميل اللوفر من قبل لجنة عليا .
١٦٨٢ م		والثقى في باريس بالمعمار والسحات - برنيني - "بيرولت هارديون مانسارت .
		١٦٨٢ م عرفة فيوس وأندونيس في الأوبرا قام بعملها المعمار والسحات جون بلو .
١٦٨٥ - ١٦٨٨	م	توماس جيمس الثاني ملكاً على انكلترا .
١٦٨٨ م		الثورة العظيمة ضد جيمس الثاني وطهور وليم الثالثي وماريا ستيوارت حكماً لفرمان الانكليزي .
١٦٨٩ - ١٧٠٢	م	توماس وليم وماريا ستيوارت ملكاً وملكة على إنكلترا .

## المعماريون

١٥٧٣ - ١٦٥٢	م	إنيكو جونس .
١٦٣٢ - ١٧٢٣	م	كريستوفر رين
١٦٢٨ - ١٧٥٤	م	جيمس جيب

## ف. فن القرن الثامن عشر

## نظرة عامة سياسية

موت لويس الرابع عشر	م	١٧١٥
تتويج وحكم لويس الخامس عشر ملكاً على فرنسا .	م	١٧١٥ - ١٧٧٤
تتويج الملكة ماريّا تيريزا ملكة النمسا .	م	١٧٤٠ - ١٧٨٠
مجيء الملك فرديريك الأكبر ملكاً على بروسيا (ألمانيا الشرقية حالياً) .	م	١٧٤٠ - ١٧٨٦
ظهور الأنسّاكنويديا (أو ما يسمى بالثقافوس العلمي) للفنون جميلة والتجارة طبع وأُلف من قبل "ديديرو" .	م	١٧٥١ - ١٧٧٢
مجيء كاترين الثانية العظيمة ملكة روسيا .	م	١٧٦٢ - ١٧٩٦
إعلان لويس السادس عشر ملكاً على فرنسا .	م	١٧٩٢ - ١٧٩٤
١٧٧٥ م ظهور أوبرا حلاق استيبالية ليومارشيه في باريس على مسرح الأوبرا .		

## المتحاربون للقرن الثامن عشر الأوروبي

المعمار جون قيسر فون أورغ .	م	١٦٥٠ - ١٧٢٣
المعمار حاكوب براند تاور .	م	١٦٦٠ - ١٧٢٦
المعمار جيرمين فوفراند .	م	١٦٦٧ - ١٧٥٤
المعمار لوكيان فون هلدبرانت .	م	١٦٦٨ - ١٧٤٥
المعمار آنج جناك كارتيل .	م	١٦٩٨ - ١٧٨٢

## المصورون الرسامون

التونيو واثو .	م	١٦٨٤ - ١٧٢١
وليام هوكارث .	م	١٦٩٧ - ١٧٦٤
ج. ب. شلردن .	م	١٦٩٦ - ١٧٧٩
فرانسوا بوشيه .	م	١٧٠٣ - ١٧٧٠
جان باتيسا سكروور .	م	١٧٢٥ - ١٨٠٥
جان هونوريه فراكونارد .	م	١٧٣٢ - ١٨٠٦

## المحاتون

جان باتيسيت بيكان .	م	١٧١٤ - ١٧٨٥
إيتين فالكونيه .	م	١٧١٦ - ١٧٩١
كلوديون (كلود ميشيل) .	م	١٧٣٨ - ١٨١٤
جان أنطوان هودون .	م	١٧٤١ - ١٨٢٨

ص - فن أوائل القرن التاسع عشر الأوروبي  
نظرة عامة

- ١٧٤٨ م بداية الحفريات في آثار مدينة بومبي التي اندثرت في القرن الأول من دعوة  
المسيح حينما ناز البركان فيزوفوس وطمرها وهي قرية من مدينة نابولي  
(المؤلف) وكذلك في مدينة هيركولوموم .
- ١٧٨٥ - ١٨٢٠ م ظهور الاسلوبية في الأبنية الحكومية الاتحادية في الولايات المتحدة . أميركا .
- ١٧٨٨ - ١٧٩١ م بناء بوابة براندنبورك في برلين . ساهم المعماري لانكاس
- ١٧٨٩ م بداية الثورة الفرنسية السياسية .
- ١٧٩٢ - ١٧٩٤ م قيام الجمهورية الفرنسية الأولى .
- ١٧٩٦ م أول حملة يقوم بها نابليون ضد إيطاليا .
- ١٧٩٨ م حملة نابليون على مصر . وموقعة الأهرامات .
- ١٧٩٩ م إعلان نابليون القنصل الأول على فرنسا .
- ١٨٠٢ م إعلان نابليون قنصلاً لفرنسا مدى الحياة .
- ١٨٠٣ م تسجيل قوانين نابليون رسمياً في الدولة .
- ١٨٠٤ م تتويج نابليون امبراطوراً على فرنسا .
- انتهى بتوفن من وضع هيروكا (الستفونية المشهورة) وأهداها لنابليون
- ١٨١٤ - ١٨٢١ م مجيء لويس الثامن عشر على عرش فرنسا منكمأ .
- ١٨١٥ م اندحار نابليون في معركة واترلو في بلجيكا .
- البرلمان الانكليزي يشتري الجن ماربل ويهديه للمتحف البريطاني .
- ١٨٢١ م موت نابليون في سانت هيلانا .
- ١٨٢٤ - ١٨٣٠ م إعلان شارل الخامس منكمأ على فرنسا .
- ١٨٣٠ م إعلان ثورة تموز .
- ١٨٣٠ - ١٨٤٨ م إعلان لويس فيليب ملكاً على فرنسا وإعادة الملكية .

المصورون الرسامون

- ١٧١٦ - ١٨٠٩ م جوزيف ماري فين
- ١٧٤٦ - ١٨٢٨ م فرانزسكو كويا - اسبانيا -
- ١٧٤٨ - ١٨٢٥ م جاك لويس دافيد - فرنسا عصر نابليون .
- ١٧٧١ - ١٨٣٥ م أنطونيو جاك كروز .
- ١٧٨٠ - ١٨٦٧ م آمبر عמידاً للمدرسة العليا للفنون الجميلة في باريس .
- وطهوز منرسنه الرفاقلية الحديثة .
- ١٧٩١ - ١٨٢٤ م ثيودور جيريكو .

التحاتون

- ١٨٢٢ - ١٧٥٧ م أنطونيو كانوفا . إيطاليا - روما

١٧٧٠ - ١٨٤٤	م	برنل "تورودسن"
١٧٩٨ - ١٨٨٠	م	بي . جي . إيج . ليجير

## المعماريون

١٧٣٣ - ١٨٠٨	م	كارل كونارد لانكاس .
١٧٣٩ - ١٨١١	م	جان فرانسيس جانكركين .
١٧٤٣ - ١٨٢٦	م	توماس جفرسون .
١٧٥٣ - ١٨٢٧	م	جورج سوان .
١٧٦٢ - ١٨٥٣	م	بيير فونتان .
١٧٤٦ - ١٨٢٨	م	جورلس بيرسير .
١٧٨٤ - ١٨٦٤	م	ليو فون كلييتز .

## ق - فن أواسط القرن التاسع عشر

## نظرة إجمالية عامة

١٨١٤	م	سقوط نابليون ورجوع الملكية بقيادة لويس الثامن عشر .
١٨٢١	م	موت نابليون .
١٨٢٤	م	لويس الثامن عشر نجح بمعاونة شارلس العاشر .
١٨٣٠	م	ثورة تموز التي نزعته الحكم الرجعي لآل بوربون .
		ولويس فيليب بدأ ملكاً محدود السلطة .
١٨٧٣	م	اعطاء مسابقات لعمل نصب تذكارية من العمارة والتحتوت تخليداً للتاريخ الفرنسي من قبل لويس فيليب .
١٨٤٨	م	ثورة شهر شباط العامرة التي أطاحت بلويس فيليب وإعلان الجمهورية الثانية .
		وتنصيب لويس نابليون الأول .
١٨٥٢	م	إعلان لويس نابليون أمراً طورياً على أن يسمى نابليون الثالث .
١٨٧٠	م	نابليون الثالث انتهى بعد أن خسر المعركة بين فرنسا وألمانيا والمسماة بحرب السبعين . إعلان الجمهورية الثالثة .

## المعماريون

١٧٩٦ - ١٧٢٦	م	وليام المعمار .
١٧٤٨ - ١٨١٣	م	جيمس المعمار .
١٧٣٢ - ١٨٣٥	م	جون فانس المعمار .
١٧٩٠ - ١٨٥٣	م	فرانسوا كريستان كور .
١٧٩٥ - ١٨٦١	م	جانرلس بلاري



ريتشارد بينون .	م	١٨٧٨ - ١٨٠٢
أوجين فيوليت في دُونْ	م	١٨٧٩ - ١٨١٤
نيودور ناللو .	م	١٨٨٥ - ١٨١٧
جيمس رينويك .	م	١٨٩٥ - ١٨١٨
جورج ستريت .	م	١٨٨١ - ١٨٢٤

## المصورون الرسامون

أنطوان جان كرور .	م	١٨٣٥ - ١٧٧١
جي . إم . ديليو . توند .	م	١٨٥١ - ١٧٧٥
جون كونستابل .	م	١٨٧٣ - ١٧٧٦
جي . إي . دي . آنكر .	م	١٨٦٧ - ١٧٨٠
نيودور جبريكو .	م	١٨٧٤ - ١٧٩١
كاميل كوروت .	م	١٨٧٥ - ١٧٩٦
أوجين دي لاكروا .	م	١٨٦٣ - ١٧٩٨
هونوريه دوميه .	م	١٨٧٩ - ١٨٠٨
فرانسوا مبلية .	م	١٨٧٥ - ١٨١٤

## الحاتون

فرانسوا رودي .	م	١٨٥٥ - ١٧٨٤
جان بيير كورتوت .	م	١٨٤٣ - ١٧٨٧
أنطوان لويس باربي	م	١٨٧٥ - ١٧٩٦

## د - فن أواخر القرن التاسع عشر

## نظرة عامة سريعة

حكم الملك لويس فيليب .	م	١٨٤٨ - ١٨٣٠
فكتور، منكة إنكلترا .	م	١٨٧٣ - ١٩٠١
داكوير وبيرس شيرا أول كتاب يبحث في التصوير الفوتوغرافي .	م	١٨٣٩
تورة شطاف التي أطاحت بلويس فيليب ملك فرنسا وإعلان الجمهورية الثانية وظهور أول عمل كتاني لكارل ماركس ، وأنجنس .	م	١٨٤٨
المعرض الكبر لجميع الشعوب في لندن . وبناء قصر كريستان من قبل العمارة باكترون . ولويس نابليون رئيساً للجمهورية الثانية وأصبح دكتاتورا .	م	١٨٥١
إعلان لويس نابليون امبراطوراً باسم نابليون الثالث .	م	١٨٧٠ - ١٨٥٢
١٨٥٣ م الأدموال يري ألتش اليابان .		
١٨٥٧ م نشر الأزهار الشريفة شعر ليودليز .		
١٨٥٩ م نشر كتاب أصل الأنواع - لداروين .		

- ١٨٧١ - ١٨٧١ م الحرب الفرنسية البروسية .  
 وقد أعلن نابليون الثالث الجمهورية الفرنسية الثالثة .  
 وقيام الأمبراطورية الألمانية بعد توحيدها .  
 ١٨٧١ م (أصل الإنسان) كتاب نشره داروين .  
 ١٨٧٤ م أول معرض للرسم قلم به الانطباعيون .  
 ١٨٨٩ م المعرض الكبير الذي أقيم عالمياً في باريس  
 وبرز للفن كان من أحد الأبنية التي عرض فيها .

## المصورون الرسامون

- ١٨٠٨ - ١٨٧٩ م هونوريه دوميه .  
 ١٨١٩ - ١٨٧٧ م كوستاف كورييه .  
 ١٨٣٢ - ١٨٨٣ م إدوارد مانيه .  
 ١٨٣٤ - ١٩٠٣ م جيمس ماكنتيل هوسلر .  
 ١٨٣٤ - ١٩١٧ م إدكار ديكلز .  
 ١٨٣٩ - ١٩٠٦ م بول سيزان .  
 ١٨٤٠ - ١٩٢٦ م كنود مونيه .  
 ١٨٤١ - ١٩١٩ م بيير أوغوست رنوار .  
 ١٨٤٨ - ١٩٠٣ م بول كوكان .  
 ١٨٥٣ - ١٨٩٠ م فنسنت فان كوخ .  
 ١٨٠٩ - ١٨٩١ م جورج سورات .  
 ١٨٦٤ - ١٩٠١ م إ.ج. إم. آر. تولوز لوتريت

## الذاتون

- ١٨٢٧ - ١٨٧٥ م النحات جان باتيست كاربو .  
 ١٨٠٠ - ١٩١٧ م أوغست رودان .

## المتمازيون

- ١٨٠١ - ١٨٦٥ م جوزيف باكستون .  
 ١٨٠١ - ١٨٧٥ م هنري لابروست .  
 ١٨٠٣ - ١٨٩١ م جورج أوجين هوسمان .  
 ١٨٣٢ - ١٩٢٣ م كوستاف إيفل باني برج إيفل في باريس المسمى باسمه\* .

- ١٨٩١ م بناء نهاية ونتررايت في سانت لويس في أميركا .  
أول ناطحة سحاب في العالم نيويورك أميركا .  
اختراع أول كاميرة سينما من قبل العالم الكهربي أديسون .  
وتطوير التسجيل الصوتي "الفونوغراف" .
- ١٩٠٣ م انطياريس الأخوين رايت يطيران لأول مرة .
- ١٩٠٥ م سيكموند فرويد أول مؤسس لعلم النفس السيكولوجي .  
أول دار للسينما تؤسس في مدينة بيتسرك .  
الوحشيون المصورون يقومون بمعرض في باريس وباشتراك جورج روو وماتيس .  
معرض دي بروك في درزدن باشتراك كل من نولد كرختر واستمرت هذه الحركة الفنية إلى سنة ١٩١٣ .
- ١٩٠٧ - ١٩١٤ م تطور الحركة الكعيبية التشكيلية في باريس على يدي براك وبيكاسو .
- ١٩٠٨ م ظهور أول سيارة نقل للركاب في العالم يقودها محرك ومخترعها هنري فورد - أميركا -
- ١٩٠٩ م ظهور ألون راديو موجي لاسلكي . من اختراع العالم الايطالي ماركوني .  
المستكشف بيرى وصل القطب الشمالي ١٩١١ . وأمندونسون وصل القطب الجنوبي .
- ١٩٠٩ - ١٩١٥ م ظهور أول حركة نفن المستغني في ايطاليا
- ١٩١٠ م بشر النظرية النسبية في العالم ، للعالم اينشتين .
- ١٩١١ م -الفرسان الزرق- حركة تشكيلية في الرسم ملها كل من كاندنسكي ومارك شاكال في مدينة ميونيخ في ألمانيا .
- ١٩١١ - ١٩١٢ م المعرض المشترك لكل من شاكال وجيركو في باريس لحركة (المستقبلية الحركية في مذهب السورالزم) .
- ١٩١٣ م معرض الأسلحة الحديثة في نيويورك وكان الغرض منه جعل أورما تعيل إلى أميركا .
- ١٩١٣ م ظهور الفن الحديث في أميركا .
- ١٩١٤ - ١٩١٨ م الحرب العالمية الأولى .
- ١٩١٦ - ١٩٢٢ م ظهور مذهب الدادائية في الفنون التشكيلية (الرسم) في مدينة زيوريخ (سويسرا) وانتشرت إلى برلين وباريس ونيويورك .
- ١٩١٧ م الثورة الشيوعية في روسيا .
- ١٩١٧ م صدور مجلة فنية أسمها : الأسنوب . طبعت في هولندا وأعطت صفة الأسنوب

العالمي لأسماء لامعة من الفنانين والمعماريين أمثال :		
موندريان كروبيوس ، ميس فاندر روه ، لوكربوزيه .		
الثورة الفاشستية في إيطاليا .	م	١٩٢٢
ظهور أول بيان عن السريالية في باريس وتوسعت الحركة مضمنة الفنانين التالية	م	١٩٢٤
أسماءهم : ميرو ، سلفادور دالي .		
الطيار ليندبرك . طار بنفسه وتوحده عبر المحيط الأطلسي .	م	١٩٢٧
ظهور أول فلم ناطق .	م	١٩٢٨
ثورة وظهور الحركة النارية في أوربا . ألمانيا .	م	١٩٣٣
الحرب الأهلية الأسبانية .	م	١٩٣٩ - ١٩٣٦
الحرب العالمية الثانية .	م	١٩٤٥ - ١٩٣٩
المعماريون		
المعمار لويس سوليفان	م	١٨٥٦ - ١٩٢٤
فرانك لويد رايت	م	١٨٦٩ - ١٩٥٦
لوكنست بيرت	م	١٨٧٤ - ١٩٥٤
وانتر كروبيوس .	م	١٨٨٣ - ١٩٥٩
ميس فاندر روه .	م	١٨٨٦ - ١٩٦٩
لي كوربوزيه و (شارل إدوارد)	م	١٨٨٧ - ١٩٦٥
(جانيت كريز) .		
جي . جي . أود .	م	١٨٩٠ - ١٩٦٣
الرسامون المصورون		
هنري روسو .	م	١٨٤٤ - ١٩١٠
ادوار دمنونك .	م	١٨٦٣ - ١٩٤٤
فاسيلي كاندينسكي .	م	١٨٦٦ - ١٩٤٤
إميل نود .	م	١٨٦٧ - ١٩٥٦
هنري ماتيس .	م	١٨٦٩ - ١٩٥٤
جون مارين .	م	١٨٧٠ - ١٩٥٤
جياكومو بالآ .	م	١٨٧١ - ١٩٥٨
جورج رووه .	م	١٨٧١ - ١٩٥٨
بيت موندريان .	م	١٨٧٢ - ١٩٤٤
بول كلي .	م	١٨٧٩ - ١٩٤٠
فرانز مارك .	م	١٨٨٠ - ١٩١٦
هانس هوفمن .	م	١٨٨٠ - ١٩٦٦

فرناند ليجيه .	م	١٩٥٥ - ١٨٨١
بابلو بيكاسو .	م	١٩٧٣ - ١٨٨١
أومبرتو بوجوني .	م	١٩١٦ - ١٨٨٢
جورج براك .	م	١٩٦٣ - ١٨٨٢
جوزيه كيميانت اوروزكو	م	١٩٤٩ - ١٨٨٣
جينو سيفيريني	م	١٩٦٦ - ١٨٨٣
أيمديو مودلياني	م	١٩٢٠ - ١٨٨٤
ماكس باكان	م	١٩٥٠ - ١٨٨٤
دييغو ريفيرا .	م	١٩٥٧ - ١٨٨٦
مارك تشاكال	م	١٨٨٧
مارسيل دي شامب .	م	١٩٠٨ - ١٨٨٧
جورجيو دي جيركو	م	١٨٨٨
توماس هارت نيتون	م	١٩٧٥ - ١٨٨٩
كرانت وود .	م	١٩٤٢ - ١٨٩٢
جون ميرو	م	١٨٩٣
ستيوارت دافيس	م	١٩٦٤ - ١٨٩٤
جارلس برجفيلد .	م	١٩٦٧ - ١٨٩٨
بن شان .	م	١٩٦٩ - ١٨٩٨
سلفادور دالي .	م	١٩٠٤

## المحاتون

ارستيد ميلول	م	١٩٤٤ - ١٨٦١
ارنست بارلاخ	م	١٩٣٨ - ١٨٧٠
كوستانتين برانكوسي .	م	١٩٥٧ - ١٨٧٦
جان هانس آرب .	م	١٩٦٦ - ١٨٨٧
جاك ليبسنت .	م	١٩٧٣ - ١٨٩١
إلكسندر كالدر .	م	١٨٩٨
هنري مور .	م	١٨٩٨
ألبرتو جاكوتي * .	م	١٩٦٦ - ١٩٠١

ت - تطور الفن التشكيلي حتى سنة ١٩٤٥

نظرة عامة سريعة

أول فيلم سينمائي كامل يصحبه الصوت	م	١٩٢٧ - ١٩٢٦
-----------------------------------	---	-------------

م	١٩٣٩	بداية نزول التلفزيون إلى الأسواق تجارياً .
م	١٩٤٢	تفجير الطاقة الذرية وحلول معادلاتها في جامعة شيكاغو .
م	١٩٤٤ - ١٩٤٥	نضوج وتطوير القنبلة الذرية تحت إشراف ألين هايمر وأجري عليها الاختبار التجريبي في صحراء نيومكسيكو . تنظم هيئة الأمم في سان فرانسيسكو مدينة نيويورك أصبحت مركز عالمي للفن والموسيقى .
م	١٩٤٧ - ١٩٥٠	بناء مقر الأمم المتحدة في نيويورك بنائها المعماري وللاس هيرسون . بمعاونة فريق من المعماريين من مختلف العالم بضمينهم لي كور بوزيه .
م	١٩٥٠ - ١٩٥٣	الحرب الكورية
م	١٩٥١	انتاج عملي لأول مرة للطاقة الذرية في (اختبر لوطني المسمى أكرود) وذلك لاستخدام الطاقة كهربائياً .
م	١٩٥٢	تفجير القنبلة الهيدروجينية في المحيط الهادي لأول مرة .
م	١٩٥٧	اطلاق أول قمر صناعي إلى الفضاء الخارجي من قبل الاتحاد السوفيتي .
م	١٩٥٨	بناء بداية مقر اليونسكو لمدينة الأمم المتحدة في باريس بنائها المعماري مارسيل بروور . وييم لويجي تيرزي .
		والأعمال الفنية قام بها . كالدر . النحات . وجون ميرو الرسام . وهنري مور نحات . وإيزابور نوكونتي . وبيكاسو وغيرهم .
م	١٩٦١	أول صاروخ فضائي يقطنه إنسان ينطلق خارج الفضاء من قبل الاتحاد السوفياتي . وسنة ١٩٦٦ فعلت ذلك أميركا لأول مرة .
م	١٩٦٢	قمر المواصلات خارج الفضاء من قبل أميركا . للبيت الإذاعي والتلفزيوني . عبر الأقمار الصناعية .
م	١٩٦٢ - ١٩٦٦	بناء مركز لتكوين في مدينة نيويورك . وكذلك بناء المكتبة والمتحف للفنون التشكيلية من قبل سكيدمور . في نيويورك كذلك .
م	١٩٦٣	مقتل رئيس الولايات المتحدة جون كينيدي .
م	١٩٦٨	مقتل الزعيم الزنجي الدكتور مارتن لوتر كننغ .
م	١٩٦٩	نزول رواد الفضاء الأميركيين على سطح القمر .

## المعماريون

م	١٨٦٧ - ١٩٥٩	فرانك لون رايت .
م	١٨٨٣ - ١٩٦٩	والتر كروبيز .
م	١٨٨٧ - ١٩٦٥	لي كوربوزيه ..
م	١٨٨٦ - ١٩٦٩	ميوز فاندرويه .
م	١٨٩١	بيير لويجي تيرزي .
م	١٨٩٢ - ١٩٧٠	ريتشارد نوثر .
م	١٨٩٥	أرياكمنستر فوللر .

١٩٠١ - ١٩٧٤	م	لويس كال .
١٩٠٢	م	مارسيل بروير
١٩٠٦	م	فينيب جونسون
١٩١٠ - ١٩٦١	م	إيرو سارينين
١٩٢٥	م	روبرت هينوري

مدرسة نيويورك الحديثة - الرعيل الأول - من المصورين الرسامين للمذهب فرق الانطباعية التجريدية اللونية

١٨٨١ - ١٩٦٦	م	هنري هوتمان
١٩٠٤ - ١٩٤٨	م	أرشيل كوركي
١٩٠٣ - ١٩٧٤	م	أودلف كوتليب .
١٩٠٣ - ١٩٧٠	م	مارك رونكو .
١٩٠٤	م	وليم دي كوننك
١٩٠٤	م	كلاري فورد ستيل
١٩٠٥ - ١٩٧٠	م	مارنيت نيومان
١٩١٠ - ١٩٦٢	م	فرانز كلين
١٩١٢ - ١٩٥٦	م	جياكسون بولاك
١٩١٢	م	وليام نازويقي .
١٩١٣ - ١٩٦٧	م	آد راينولد .
١٩١٥	م	روبرت موذرويل .

الرعيل الأول من النحاتين

١٩٠٠	م	لويس بيفيلسون
١٩٠٣	م	جيمور فيبتون
١٩٠٤	م	إسامو نوكونجي .
١٩٠٦ - ١٩٦٥	م	دافد سميث .

الرعيل الثاني من الدادائية الجديدة والبوب

١٨٨٧ - ١٩٦٨	م	مارسيل دو شامب .
١٩٢٣	م	روي ليختنشتاين .
١٩٢٤	م	جورج سيكل .
١٩٢٥	م	روبرت روثميرك .
١٩٢٧	م	جود شاميرلين .
١٩٢٨	م	روبرت رنديانا .
١٩٢٩	م	كليس ألديرك .

م	حاسبر جونز .	١٩٣٠
م	ماريزول .	١٩٣٠
م	آندي ورهول .	١٩٣٠
م	جيمس روزنكيس	١٩٩٣
م	جيم دين .	١٩٣٥

#### التسجيل الثاني من المصورين الملونين ورسامي الأوبتك Optical

م	موريس نويس .	١٩١٢ - ١٩٦٢
م	جول أوليتسكي .	١٩٢٢
م	الس ورث كيللي	١٩٢٣
م	سام فرانسين	١٩٢٣
م	كنيث تولاند	١٩٢٤
م	حالك بانكر مان	١٩٢٦
م	هيلين فرانكن تيلر .	١٩٢٨
م	سام جيليان .	١٩٣٣
م	فرانك ستبلا	١٩٣٦

#### الأقنية الصغرى من المفكرين أصحاب الرؤية الفنية

م	توني سميت	١٩٠٢
م	برنار روزنثال	١٩١٤
م	دومالد جود .	١٩٢٨
م	سول . ليويث .	١٩٠٨
م	روبرت ستمون	١٩٠٨ - ١٩٧٢
م	روبرت موريس .	١٩٠١
م	دان فلافين	١٩٧٣
م	كارل أندريه .	١٩٣٥
م	إيغا هيس .	١٩٣٦ - ١٩٧٠
م	رينشارد سييرا .	١٩٣٩
م	بروس نيومان	١٩٤١
م	ميشيل هايذر .	١٩٧٤
م	جوريف كوسوث .	١٩٤٥

#### الرائعون الجدد (المجددون)

م	فيليب بيرلشتاين	١٩٢٧
م	إليكس كاتز .	١٩٣٦



١٩٣٨	م	جانيت فيش .
١٩٤١	م	كورك كلوس .
١٩٤١	م	جون دي أندريه .
١٩٤١	م	ريشارد إيستر

الفنانون المنتمون إلى حركة الأجسام كأساس تشكيلي

١٨٩٨	م	الكسندر كالدر .
١٩١٢	م	نكولاس شوفر .
١٩٢٢	م	هوارد جونس .
١٩٢٥	م	جين تشيكولي* .

# الباب الأول اللون

نظرة عامة

المبحث الأول

النصوء ومكونات أشعة الشمس وتحليلها .

المبحث الثاني

مصادر الأنسعة الضوئية واللون - اللون والطبيعة .

المبحث الثالث

انعكاس ألوان المادة على العين وتفسيرها اللوني .

المبحث الرابع

تصنيف الألوان علمياً وقياساتها الضوئية فيزيائياً .

المبحث الخامس

إضاءة الألوان واستعمالاتها .

المبحث السادس

الألوان والفنون التشكيلية .

المبحث السابع

المواد المستعملة للألوان .

## نظرة عامة

لا بد لنا أن نتكلم عن أهمية مصادر اللون وكيف يحده وكيف نراه . ومن هنا ينشأ استنتاج بأن اللون ظاهرة فيزيائية عامة في الطبيعة . ومصدر اللون :

- ١ - الضوء .
- ٢ - الطبيعة .
- ٣ - واسطة الرؤية هي العين .

الكل يعلم أن ظاهرة الألوان في الطبيعة هي ظاهرة أساسية تقسم كالآتي :

### ١ - المراتب والخسوسات

فكل شيء أمام العين ملون إن كان مصبناً أو مظلماً وكل مادة أو شجرة أو جسم هو ملون ومن هنا نشأ حبنا للون وتقديرنا له والاحساس بجماله لوجوده في الطبيعة وكل مكان أمامنا . فالماء ملون والطبيعة ملونة والحيوانات والانسان والأنبسة والآليات والأدوات المنزلية وكل ما يقع تحت حاسة البصر إجمالاً هو ملون . فمن أين أتى هذا اللون وكيف نراه ؟ .

### ٢- الضوء كوسيط لمعرفة اللون

إن الضوء الساقط نتيجة لأشعة الشمس على الأجسام الحية والجمادة يسكب عليها إضاءة . والجسم بدوره يرد الإضاءة إلى العين الانسانية لأشعارها بوجوده وليس فقط تلاشعار بحجم الجسم بل نوع لونه الذي يجعله على غلافه . ومن هنا نحس بواسطة العين أن الأجسام في الطبيعة نفسها ملونة وتنقل إلينا الاحساس بجمال هذه الألوان ويترتب على هذا الاحساس باللون التعود العريزي المستمد منذ الطفولة والحاجة الملحة إلى رؤية الألوان في الطبيعة كحاجتنا إلى الهواء والطعام . وكلما تقدم الانسان في الرقي احتاج أنواعاً مختلفة من الطعام كذلك كلما تقدمنا في رؤية اللون وجدنا أننا بحاجة إلى أنواعه وأدركنا عملية تنسيق النفس والاهتمام بقيمته في المنسج والزينة والأثاث والرؤية وهكذا يترتب عندنا الاحساس بجمال الألوان تدريجياً . ومن هنا ينشأ العزم والرغبة في تسيقه والبحث في جماليته إن كان في العنود التشكيلية أم غيرها . والضوء هو العامل الوسيط بين مصادر اللون والطبيعة على اختلاف مصادر ألوانها .

الضوء يعتبر العامل الأساسي في ترجمة ذبذبات اللون لمنبعث من احد الأجسام في الطبيعة وعمليته تقوم تماماً كعملية الموجات التالسلكية إذا دخلت جهازاً وسيطاً تحولت من موجات إلى أصوات أو صور كما شاهدها في التلفزيون ونسمعها في الراديو .

### ٣ - العين كآلة والدماغ كجهاز عصبي مفسر ومترجم للألوان

من خلال العين تنعكس إلينا جميع الأشعة النصادرة من مادة واقعة أمامنا فتدخل الأشعة إليها وتتحلل إلى

توتيتها. وتحليل هنا كتحليل أشعة الشمس من خلال المنشور الزجاجي - ثم تأخذ العين لون الجسم الذي أمامنا ونرد باقي الأشعة إلى الخارج فتتقل العين هذه الأشعة إلى الدماغ فيرد الدماغ بمساعدة العين ويقرر اللون والعصبات العصبية المبسطة على شبكة العين تقوم بهذا. نواجب إذ تنقل اللون الأساسي إلى الدماغ مع الصورة وترجع الألوان الأخرى الموجودة في الأشعة فيترجمها الدماغ بواسطة العين مرة أخرى عن أنه الجسم الذي أمامنا. مثلاً نود - أنظر - وهكذا نكون هذه العملية للرؤية بواسطة جهاز العين بمدة تقل عن  $1/3000000$  من الثانية في حالة وجود الجسم أمام العين السليمة.

ثم عنده رؤية الطبعة بألوانها كما يراها الإنسان ويسعى الإنسان كفتان يحب للألوان أن يمتنع بها وليس فقط أن يرى بل يصنع العمل اللوني وما سمجه يقن الألوان أو القنن الملوحة الجميلة التي سوف تشكل عنها وعن العناصر الأولية في مجمل هذا الكتاب.

# المبحث الأول

## الضوء ومكونات أشعة الشمس وتحليلها

١ - الضوء والعدسات .

٢ - ماهية الضوء .

### ١ - الضوء والعدسات

لم تكن معرفة صناعة الزجاج حديثة في الحضارة بل صناعة قديمة لها أهميتها لما تضمني على الرؤية عند الإنسان من قدرة الضوء وجمال في الشفافية وذلك لاختراق الأشعة الضوئية وانعكاس الأجسام ومرورها من خلال المنشور ولم ينب ذلك عن الفيزيائيين العرب كالحسن بن الهيثم الذي اشتغل في موضوع الضوء والأشعة والعدسات ، ومنذ نظرية بطليموس حيث قال : أن العين تخرج منها ضوء ويقع على الجسم وتقوم هي بتفسيره . بينما قال إس الهيم عكس ذلك : أن العين يدخلها ضوء من الخارج وخاصة الأشعة الساقطة على جسم أمام العين . وترسل هذه الأشعة الساقطة على جسم أمام العين وتقوم التنبكية بعكسه . وترسل هذه الأشعة إلى الدماغ لتفسيرها وهذا ما ثبت علميا في العلوم الفيزيائية الحديثة . وقد استعملت العدسات على هيئة نظارات طبية ينسها الأشخاص ابتداء من سنة ١٣٥٠ م في إيطاليا ، وكانت استعمالها قليلة . ثم أدخلت صناعته الثريات الزجاجية من بعد ومركزها جزيرة مورانو في البحر الادرياتيكي ومن أعمان فبنسبا الإيطالية . والثريات ترمى داخل الكنائس لما تعكسه من أشعة الشمس عليها وتنعكس هذه الأشعة متكرسة وملونة حيث يتحلل الطيف الشمسي كما سير علينا .

ومن بعد صنعت التلسكوبات والميكروسكوبات لأيضاح الثريات التي تقع تحت ضوءها وقد وضع أول قاعدة للتسكوب في الرصد الجوّي الفلكي غاليليو Galileo Galilei سنة (١٥٦٤-١٦٤٢) أول راصد للنجوم والكواكب والشمس .

### ٢ - ماهية الضوء

تحديد ماهية وجوهر وجود الضوء كان من أكثر البحوث العلمية إثارة ومتعة للفيزيائيين ومفهوم الضوء ينتقل من مسافة بعيدة إلى مسافة قريبة بنفس الوقت دون قطع مسافة أو استراق وقت من الرس إلى أن توصل العالم الفيزيائي الدنماركي رومر Romer حيث قال : أن للضوء سرعة معينة تستغرق زمنا معينا في انتقاله من نقطة إلى نقطة العين الباصرة . وذلك حينما كان يرصد أربعة كواكب حول المريخ فاقص له بأن العد سرعة الضوء يستغرق قطع مسافة معينة ووقتا . وأن الضوء الآتي من المريخ يستغرق مثل هذه المسافة وهذا الوقت . كما أمكه تحديد هذه السرعة خطأ حسابي بسيط وأعطى نتيجة مقدارها ١٩٢٠٠٠ ميل / ثانية وهي سرعة خاطئة للضوء ولكنه بعد مدة صحح هذا الخطأ بقياسات حسابية طبقت على الأرض وأعطت النتيجة (١٨٦٠٠٠ ميل / ثانية) وتعتبر هذه السرعة إحدى ثوابت الكون حتي الآن ولم يحل محلها غيرها . وأن خواص الضوء هي السرعة المستعرفة زمنا مند بدء انطلاقه فلذا ما نراه دائما يمثل الماضي من الانطلاق لسرعة الضوء

الذي لا يعود ثانية وهذه أيضاً بديهة علمية \*.

لا نستغرب إذا قلنا أننا نرى بعض الكواكب في السماء ويحتمل جداً أن سرعة ضوئها الإلني اليينا استغرق وقتاً طويلاً حتى الساعة وربما أن هذا الكوكب قد أندثر خلال هذه المدة الواصلة اليينا أنبعته وهناك مسألة يؤباه ولدراسة الضوء الكوني والشمس لا بد من معرفة انطباعاتنا البصرية وهذه الصفة تستند إلى خاصية أساسية : (هما آ - المطوع أو الانعكاس الضوئي ب - الانعكاس لتوني) .

ويوجد خاصية أخرى للون وهي خاصية التشبع المنعكس إلى العين فإذا وجد لونان من عائلة واحدة كالأحمر مثلاً - وواحد بجانب الآخر ونظرنا إلى كليهما وجدنا أحدهما أغمق . قلنا أنه اللون الأكثر تشبعاً وأقل انعكاساً لونياً وهكذا . إن هذا التشبع ناتج عن الانعكاس الضوئي المترجم إلى لون وبدرجة ضوئية محنة كالتسريع والتذبذبة وسوف نمر بها .

# المبحث الثاني

## مصادر الأشعة الضوئية واللون - اللون والطبيعة -

- ١ - نظرية نيوتن في تحليل أشعة الشمس (الطيف الشمسي) .
- ٢ - تجربة نيوتن .

### ١ - نظرية نيوتن في تحليل أشعة الشمس (الطيف الشمسي)

سنة (١٦٤٢-١٦٧٢) قام شجارب متعددة متعلقة بالضوء وأشعة الشمس لعرض معرفة ماهية الأجسام الملونة وكيف يرى اللون عليها . فقد غير من الظواهر الطبيعية للون المحسوس بواسطة العين إلى لغة حسابية وتجريبية قياسية وهست حديثة كما كانت سابقاً .

### ٢ - تجربة نيوتن

أخذ موشوراً زجاجياً هرمياً شفافاً وسلط عليه حزمة من أشعة الشمس فخرجت هذه الحزمة ممككة من الجهة الثابتة على هيئة أشعة ملونة عددها سبعة ألوان وهي ألوان القوس والقرح . التي يراها بعد المطر في غيوم السماء عندما يكف سقوطها . ودحض نظرية الضوء الأبيض السابقة والقائلة أن اللون الأبيض حين دخوله إلى الوسط الزجاجي يتبدل . بل أثبت العكس وقال مرهاً برهاناً علمياً أن الأشعة الشمسية البيضاء حين اختراقها للموشور الزجاجي تنفكك إلى ألوانها الأولية وتخرج منكسرة على هيئة أشعة قوس قزح كما يرى في الشكل رقم (١) وأثبتت التجارب أن هذه الأشعة المتفرقة الملونة إذا تم جمعها على عرار بسب سرعة الألوان الضوئية كما في ضوء الشمس تأخذ اللون الأبيض تماماً كما صدرت ووصلت إلى الأرض . وأثبت أن الموشور الزجاجي لا يغير اللون الأبيض إنما يفككه إلى ألوانه الأصلية الصادرة عن الشمس وهي ألوان لا حصر لها ولكن يابراه منها هي الستة المرسومة في الشكل فقط . وأثبت بالبرهان مثلاً أن الشعاع الأحمر إذا مررناه بموشور آخر فإنه لا يتحلل إطلاقاً مما يدل على أن الموشور لا تأثير صادر منه بل هو وسيط للتحليل الضوئي . إن هذه الأشعة الملونة هي ثابتة لا تتغير وهي وسيلة تعريف بواسطتها الماصع اللونية منها (الرمادية - السوداء) والألوان الأولية والمركبة . ومما قالته هذه النظرية أيضاً . إذا مرزح الأحمر البسيط بالأخضر حصلنا على لون أصفر شبيه بالطيف الشمسي، وإذا مرزحنا المسحي بالأخضر حصلنا على الأزرق ... إلخ . والعين عادة تعجز عن تغيير الفواصل اللونية المتقاربة . إن طبيعة تفكك الألوان داخل الموشور يتوقف اللون على درجة انكساره الذاتي في هذا الموشور والعرق بين الدرجات واضح . وهذا التفكك اللوني وظهره عن الموشور تابع للنظرية القائلة : "إن لكل لون ضوئي له سرعة معينة تختلف عن اللون الآخر" (وهذا صحيح) .

\* تقاس المرزحة اللونية بما يسمى مليميكرتون فالأحمر موجه في أعلى الطيف ٧٠٠ مليميكرتون والبنفسجي ٤٠٠ مليميكرتون ويرمز له (Mμ) أما ذبذبة اللون فتقاس بالخلقة الواحدة في الثانية ويرمز لها (CPS) .

أشعة الخيف النسبي على هيئة حزمة ضوئية  
مصطفة بموشور زجاجي  
الأشعة داخل الموشور تبدأ بالتفرق إلى ألوان



شكل (١)

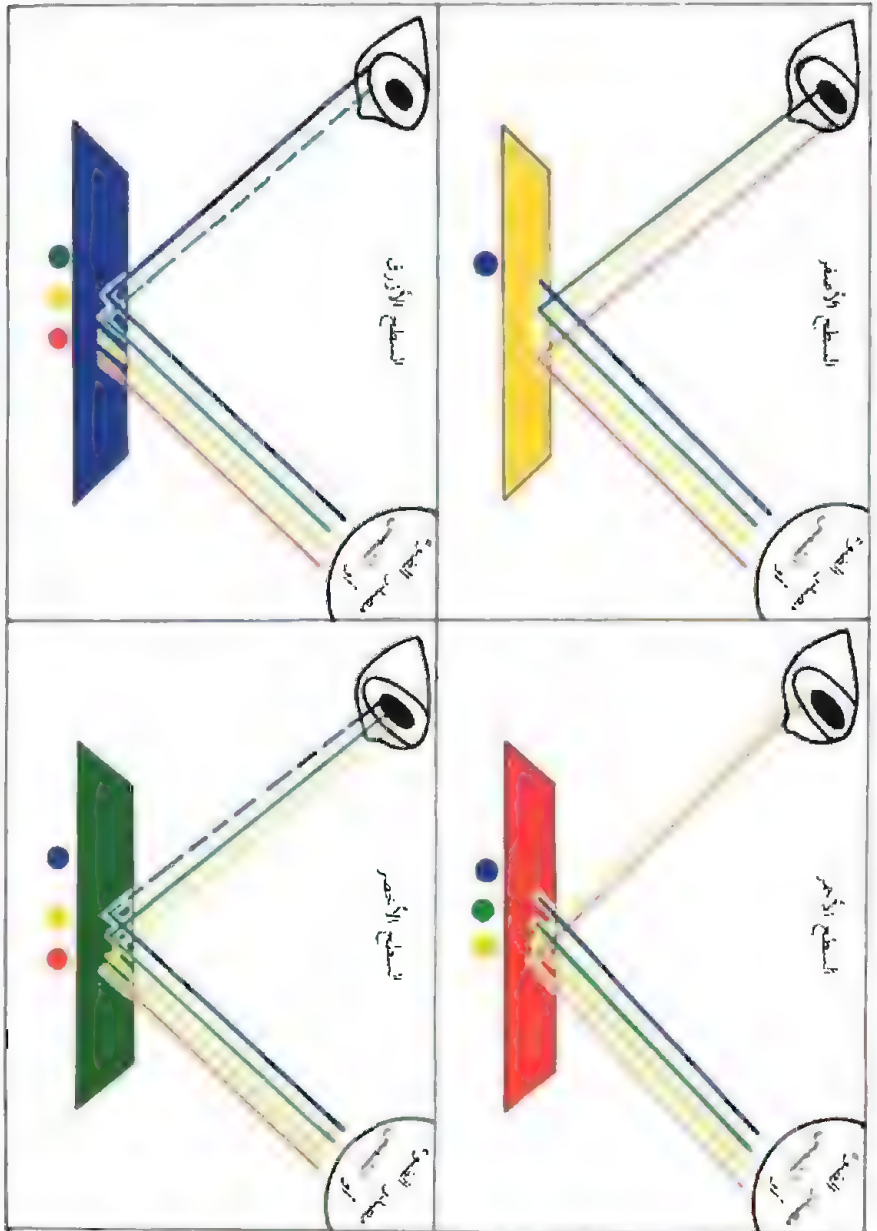
طاقة تقليل الخيف النسبي والعرض إلى الألوان  
الأساسية الثلاثة من مصدر ضوء الشمس.

الأطوال الموجية النسبية للألوان الثلاثة الخيف النسبي المتكرر

الأحمر	٦٠٠-٧٠٠
البرتقالي	٦٠٠-٦٥٠
الأصفر	٦٠٠-٦٥٠
الأخضر	٥٠٠-٥٥٠
الأزرق	٤٠٠-٤٥٠
البنفسجي	٤٠٠-٤٥٠
البنفسجي	٤٠٠-٤٥٠



رؤية الألوان وانعكاس الضوء عن مصائد سفوفة إلى سطوح مكونة من اللون الأحمر ن ١ ولون أصفر ن ٢  
 ولون أخضر ن ٣ ولون أزرق ن ٤ وكيفية انعكاسه إلى العين ونفسه بلونه الأصلي شكل (٢)



# المبحث الثالث

## انعكاس ألوان المادة على العين وتفسيرها اللوني

- ١ - الضوء والمادة ( الانعكاس ، الانكسار ، الامتصاص ) .
- ٢ - مصادر الضوء الطبيعية .
- ٣ - العين كواسطة لتقل انضياء الملون .
- ٤ - كيف نرى بالعين .
- ٥ - عمى الألوان .
- ٦ - كيف نرى الألوان الثلاثة الأولية .

### ١ - الضوء والمادة \*

إذا اصطدم الضوء أو أشعة الشمس بمادة أو سقط عليها يحدث للضوء ما يلي :

- أ - انعكاس .
- ب - انكسار .
- ج - امتصاص .

#### أ - الانعكاس

إن كل أشعة تسقط على المادة ترتد إذا كان الجسم غير شفاف أو كيميائي ذو حساسية معينة ففي حالة الانعكاس نجد الجسم الذي لونه أحمر يردد ذبذبات وموجات اللون الأحمر فترتد اللون الأحمر بموجته وذبذبه إلى العين ويحصل التفسير بينما الألوان الأخرى يحتفظ بها الجسم ولا يمكنها فلا نكاد نراها . وهذه العملية سميناها الانعكاس كما نراها في الشكل ( ٢ ) .

#### ب - الانكسار

إن سقوط الأشعة على أجسام شفافة مثل الزجاج أو القناني المملوءة ماء نجدها تنكسر تلك الأشعة وتخرج من مصدرها الأساسي فتتوضع قليلاً في حورق رحاحي مملوء إلى نصفه بالماء فوجدنا أن القسم يظهر كسراً من المنطقة التي يلامس فيها سطح الماء ويتبقى منه داخل الماء ينحرف مستقيماً أو بزاوية تختلف عن زاوية التقائه مع قاعدة الدورق مما يدل على عملية الانكسار في رؤية الأشعة المنقولة لها وضع القلم في الدورق . وهذا سبب يعتمد عليه في صناعة العدسات .

#### ج - امتصاص الأشعة

أن سقوط كثير من الأشعة في الفضاء أو الفراغ عرضة للأمتصاص والانحراف عن مصدر الأشعة نفسها .

كما تحصل في أشعة النجوم لمرسلة إلى الكون وقسم منها ينحرف إلى الشمس على أساس الكهرمغناطيسية طافة الأشعة وقسم آخر يختصه الفضاء . وكذلك إرسال الأشعة في الطلام لا تصل إلى برمتها ربما يصل إلى جزء أو من الكل المرسل وهذا الجزء ولو كان قليلاً كبيراً إلا أن الفراغ أو الفضاء لمص البقية الأخرى نفس ما يحدث على الضوء حينما يسقط على جسم ملون فكلما كان اللون غامقاً امتص هذا اللون أعين من الأشعة الصادرة إليه

## ٢ - مصادر الضوء الطبيعية

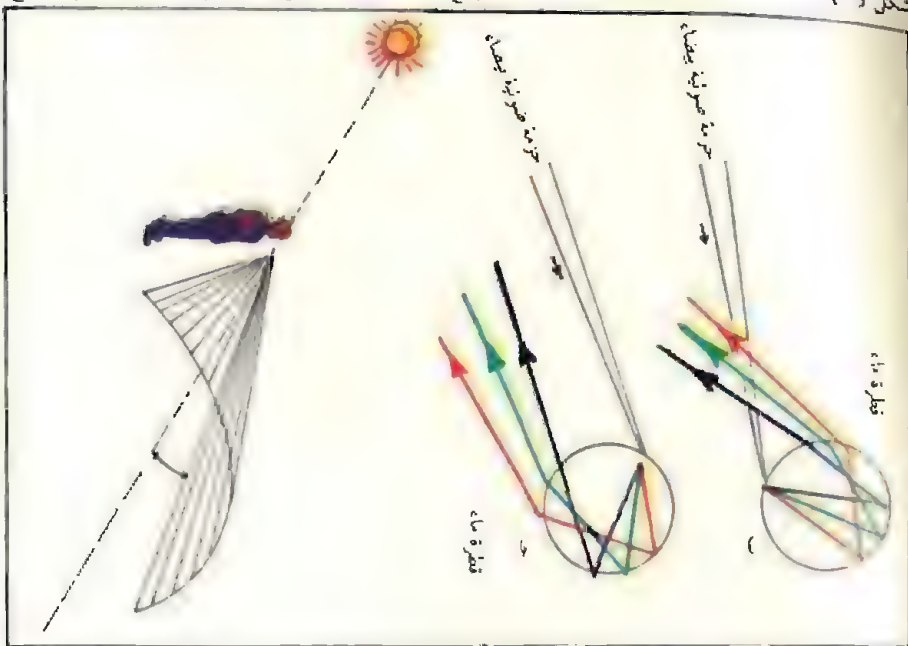
كفنا يعرف أهم مصدر للضوء في الطبيعة هو الشمس ولولاها لما كانت الحياة والنور ثم يلها ضوء القمر . وضوء الكواكب والنجوم السيارة والثابتة . وبعض المجرات نيلاً وكذلك الشهب والنيازك والصواعق حين حدوثها والنار كعملية طبيعية وفي بعض الحالات صناعية . وأما الأصواء الصناعية فتتولد من عملية احتراق بعض المواد القابلة للاحتراق كالكاغور وشمع العسل والكبريت وتأكسد الفطرات مع بعضها ثم الطاقة الكهربائية المعاصرة التي لما دخل كبير في تنظيم الأشعة والضوء ليلاً ونهاراً وهناك أشعة أخرى ضوئية لا مجال لذكرها . وانعكاس الضوء في الطبيعة على الماء والثلج والحقوق والغابات والمدن والسماء عند الغروب والشروق كلها عوامل ضوئية ملونة مرتبطة الرؤية والحس الانساني الغريزي والدوني المربوطة به .

تحدث الانعكاسات والانكسارات الضوئية في الطبيعة وخاصة كما نراها في ظهور القوس والفرج في فصل الشتاء والربيع . و عندما تضيء الشمس قطرات مياه الغيوم الممطرة الساقطة على الأرض يظهر للرائي قوس فرج في السماء وخاصة إذا كان ظهره متجهاً نحو الشمس وفي بعض الأحيان يرى قوسين من هذه الأقواس . ويتكون القوس فرج من دوائر تقع مركزها على الخط المستقيم الذي يربط عين الرائي بأشعة الشمس الساقطة على الغيوم كما في الشكل ٣ ن د وهي القوس الداخلي (الابتدائي) والخارجي بالقوس الثانوي . ويعمل الأول شكل (١) مع العين والثاني ٥٣° تقريباً وينسب هذا الانكسار من الأشعة الساقطة من الشمس على قطرات المطر الساقطة من الغيوم على الأرض . ويتكون انعكاس مزدوج للأشعة انعكاساً داخلياً (١) ون (٢) كما في ن (د) ويظهر أنحراف الأشعة المنحنية أقل من انحراف الأشعة المستقيمة لأن معامل الانكسار الأول زوينة أقل من الثاني وينعكس هذا الترتيب في حالة القوس الثانوي . وشدة استضاءة الأقواس أكبر من شدة استضاءة أي مساحة أخرى في السماء\* .

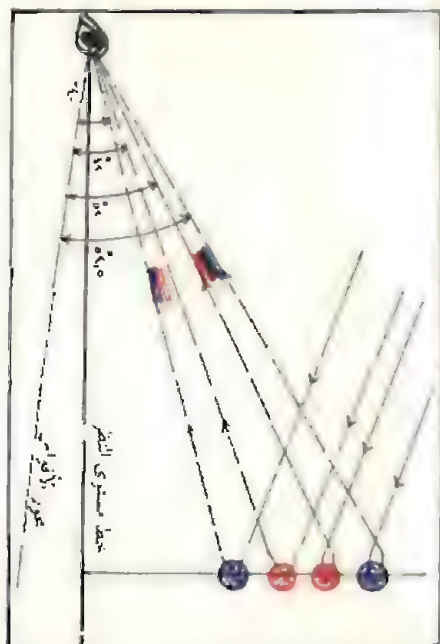
## ٣ - العين كواسطة لنقل الضياء الملون

العين الانسانية تكاد تكون كروية في المحجر الأمامي من حجمه رأس الانسان وقطر هذه الدائرة يبلغ حوالي ٢٤ ملمتر عند الراشد . والقسم الخارجي للعين مغلف بغلاف أبيض سميك على هيئة صلبة يضاء تدعى sclerotic والقسم الأمامي ملون شفاف واحده يسمى القرنية cornea ووراءها توجد غرفة العين الأمامية وهي مفصولة عن غرفة العين الخلفية بعدسة تسمى بالبلورية cristaline lens وأمام البلورية يوجد القرنية أي الخدقة iris وهي مثقوبة بثقب دائري الشكل والذي تنسرب منه حزم أشعة الضوء ويسبق سلك العدسة وغرفة العين الأمامية حوالي ٣,٦ ملمترات والغرفة الأمامية مملوءة بسائل شفاف . والغرفة الخلفية بمادة زجاجية لرجة شفافة . ودليل إنكسار الوسطين أي الغرتين قريب من دليل إنكسار الماء ١,٣٣٦٠ . والقسم الداخلي من بياض العين الصلبة مغطى بالمشيمة choroide التي يمكن اعتبارها أوعية دموية متفرعة من

\* الشكل ثلاثة مع الشرح ص ٢٧ من الظواهر البصرية والتصميم الداخلي للدكتور حسن عزت أحمد جامعة الإسكندرية  
إسكندرية جامعة بيروت العربي ١٩٧١ .



نقطة نظر في الأشعة الشمسية بالسياسة للمعاينة في الطبيعة



انعكاس وتكسب الأشعة الكونية في القوس والفرح

الشرائين تغذي العين والمشيمة وهذا الوجه للمشيمة من الداخل مطلي بالشبكة وهي غشاء العين الحساس ومكونة من طبقتين خارجية تحتوي على مادة لون العين . والطبقة الداخلية أو العصبية تمثل الفرع للجهاز العصبي العيني\* .

فوحية وحدة العين مزودة بعضلات تنقبض وتغير حدة البؤلورية ولذا يكون معامل الانكسار الطبقات البؤلورية ١,٤١ والصورة تتكون على الشبكة كما تتكون على الصحيفة الحساسة في آلة التصوير (الكاميرا) وهذا التغير لحدة العين المسمى accommodation يتيح لضبط الصورة المرتسمة على الشبكة وصعائها ووضوحها . في الطفولة نرى عن قرب الأشكال بين ٧-١٠ سنتيمتر بينما عند الشباب لا أقل من ١٤ سنتيمتر بينما في الشيخوخة يضعف تكيف العين الداخلي ويحصل عيبان في العين أولهما - قصر النظر - myopie والآخر بعد النظر hypermetropie ويمكن اصلاح هذين العيبين بواسطة عدسات النظارات التي يلبسها الانسان لهذا العرض\*\* .

#### ٤ - كيف نرى بالعين

نعلم جيداً من علم العدسات البؤلورية أن الصورة التي تدخل عدسة بلورية لجسم واقع أمامها تكون مقلوبة ويحصل لعدسة العين نفس الشيء . أن صورة الجسم الذي تراه العين تكون مقلوبة على الشبكة وأمام المسافة فتقدها بالبعد والقرب نتيجة للتعلم منذ الطفولة وتكون المسافة تقديرية والرهان على ذلك المسافة التي نراها مع الصورة معينة ليست هي المسافة والصورة التي نراها بعين واحدة . وكذلك الصورة المقلوبة على الشبكة تذهب إلى المخ فيرجعها مترجماً وضعها الصحيح في الطبيعة .

إن الشاريط المختلفة على شبكة العين هي التي تقوم برسم الأشعة الداخلة وترجمتها إلى صورة مضاعفاتها انفتاح وانغلاق القرحة بالنسبة للضوء والليل والنهار . والشكلان التاليان (٤-٥) يوضحان ذلك .

شكل ٤ : مقطع لشبكة العين .

شكل ٥ : مثال لطبيعة الرؤية وكيفية تصويرها بواسطة العين .

إن هذه الصور للحياة الخارجية تقوم بتصويرها العينان بالألوان المتوفرة بالطبيعة وبدرجة ضوئية تتفق على ما هي عليه درجة الضوء في الخارج أي في البيئة . ولكن هناك بعض الأشخاص عدهم ما يسمى بـ :

#### ٥ - عَمَى' الألوان colourblindness

عمى الألوان المعروف هو عيب خلقي وراثي أي صاحبه لا يمر كل ألوان الطيف الشمسي وعياه لا تحس بها . مثل : اللون الأحمر ، الأخضر ، الأزرق . وربما هذا التقصير في الاحساس نتيجة لتلف لبعض انسجة العين وقد سمي هذا العيب الوراثي بـ Daltonism نسبة إلى الكيميائي جون دالتون (١٧٦٦-١٨٤٤) مكتشف الذرة . وكان مصاباً بعمى الألوان نفسه . ولم يكن يعرف أو يُكتشف أسباب هذا المرض قبل القرن الثامن عشر . وهذا العالم قام بدراسة طول حياته لمعرفة أسباب وملافاة هذا المرض . وكان ما يراه من الألوان كالآتي : الأحمر والأخضر والرمادي متشابهة له وعليه كان يتخطى في تسمية الألوان .

\* اعجوبة الضوء وكيفية وماذا نرى . تأليف هاي واتشليس . ١٩٦٠ مترجم . الناشر دار الجيل للطباعة ونشر . القحطال القاهرة من ١٤٤  
\*\* الظواهر البصرية . الدكتور حسن عزت أحمد . جامعة بيروت العربية . من ٣٢ سنة ١٩٧١ .





ومن عندده عصى الألوان سوف نجد من الصعوبة أن يكون فناناً وخاصة إذا كان رساماً ومصصماً وربما معمارياً أو نحّاتاً .

وبعض الأشخاص يرى الألوان بعين واحدة دون الأخرى . وقسم من العلماء يعتقد أن السبب يقع إما على اعطاب العصب داخل العين وأما لصعف ورأى فيها أو ثلث حاصل للشبكية إما ورثية أو أثناء الولادة أو تلف أو مرض ميكروبي يحصل للعين بعد الولادة خلال الحياة .

وقد وجد علماء الطب حديثاً من الامكان معالجة هذا الداء باعطاء جرعات قوية من فيتامين (آ) والبروتين وقد أعطت نتائج حسنة مع ٨٠٪ من هؤلاء المرضى .

## ٦ - كيف نرى الألوان الثلاثة الأولية

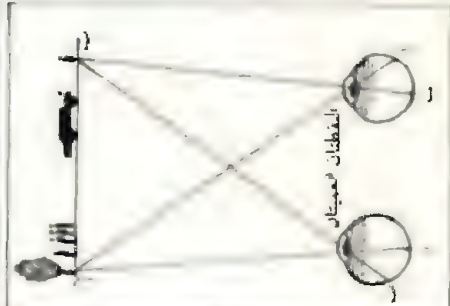
العلماء بحثوا كثيراً في كيفية رؤية الألوان والصور المثونة وفهم العالمات (يونك وهلموتر) Young Helmholtz Theory of Colour Vision والذي بشر إلى رؤية اللون والأحاساس به من قبل العين ينتج ذلك لوجود ثلاثة أنواع من الألياف العصبية كل نوع منها خاص بأحد الألوان الثلاثة الأولية للأحاساس بها . وإذا قصرت إحدى هذه الألياف عن رؤية لونها المختصة به تفرز العين اللوين الأخرين المختصين بالعصبيات التييعين الآخرين ولذا نرى اللون الصادر للصورة من العين يفسر مغلوطاً . اليكم هذه التجربة .

خذ صورة عصفور مرسومة باللون الأحمر أو أي صورة أخرى مرسومة بالأحمر على ورقة بيضاء وأبعدها عنك ٤٠ سم ثم حملق فيها لمدة ٣٠ ثانية دون أن تغمض عينك . ومن بعد ذلك اسحب الصورة من أمامك وسوف تخذ صورة العصفور تظهر لك بلون أحمر على هيئة -صوء مخضر- أعد التجربة مرة أخرى أو أكثر للتأكد وسوف تتأكد لصحة ما نقول . هذه التجربة تبي لنا عى الأعصاب البقية في الشبكية التي تفسر اللون الأحمر نكرة الحاملة في العصفور الأحمر . وحيثما سحب العصفور الأحمر مع الورقة المرسوم عليها يتخل محله خيال العصفور ضوئياً من اللوين الآخرين وهما الأصفر والأزرق المتترجان تحكم مزج الأشعة وهما اللوحيدان يفسران من قبل الحزيم الطبيعية المختصة بهما لأحمر لم يتعرضا للون ولم يؤثر فيهما . فالعين في هذه الحالة ترسلهما إلى الحارج وتسمى عن إرسال اللون الأحمر وهذه التجربة تنطبق على جميع الألوان إذا عرفنا كيف تقوم بها وهي تجربة بسيطة يمكن تطبيقها في كل مكان .

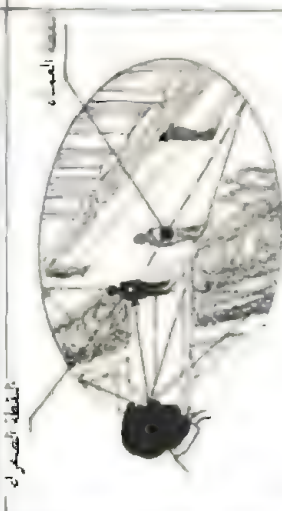
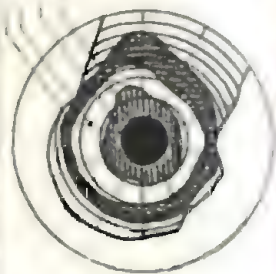


هذا النوع من الصور يسمى صورة حقيقية لأنها لا تظهر إلا على الشاشة ولا يمكن رؤيتها بالعين المجردة. هذه الصورة هي صورة حقيقية لأنها تتكون من تقاطع الأشعة الضوئية التي تأتي من الجسم وتنتقل في اتجاه واحد. هذه الصورة هي صورة حقيقية لأنها تتكون من تقاطع الأشعة الضوئية التي تأتي من الجسم وتنتقل في اتجاه واحد.

هذا النوع من الصور يسمى صورة حقيقية لأنها لا تظهر إلا على الشاشة ولا يمكن رؤيتها بالعين المجردة. هذه الصورة هي صورة حقيقية لأنها تتكون من تقاطع الأشعة الضوئية التي تأتي من الجسم وتنتقل في اتجاه واحد.



هذا النوع من الصور يسمى صورة حقيقية لأنها لا تظهر إلا على الشاشة ولا يمكن رؤيتها بالعين المجردة. هذه الصورة هي صورة حقيقية لأنها تتكون من تقاطع الأشعة الضوئية التي تأتي من الجسم وتنتقل في اتجاه واحد.



### هذا النوع من الصور

هذا النوع من الصور يسمى صورة حقيقية لأنها لا تظهر إلا على الشاشة ولا يمكن رؤيتها بالعين المجردة. هذه الصورة هي صورة حقيقية لأنها تتكون من تقاطع الأشعة الضوئية التي تأتي من الجسم وتنتقل في اتجاه واحد.

### هذا النوع من الصور

هذا النوع من الصور يسمى صورة حقيقية لأنها لا تظهر إلا على الشاشة ولا يمكن رؤيتها بالعين المجردة. هذه الصورة هي صورة حقيقية لأنها تتكون من تقاطع الأشعة الضوئية التي تأتي من الجسم وتنتقل في اتجاه واحد.





# المبحث الرابع

## تصنيف الألوان علمياً وقياساتها الضوئية فيزيائياً

١ - تصنيف الألوان فيزيائياً .

٢ - دائرة تحليل الطيف الشمسي .

٣ - دائرة اوزولد للألوان .

٤ - دائرة ألوان الأكروماتيك .

٥ - الاستعمالات المقيدة .

### ١ - تصنيف الألوان فيزيائياً \*

بعد أن اكتشف بيوتر تحليل الأشعة بواسطة الموشور الزجاجي سنة ١٦٧٦م كان ذلك فتحاً جديداً علمياً في عالم المعرفة عن اللون وعمادنا في هذا المبحث هو العالم الألماني الدكتور Oswald نشر بحثاً سنة ١٩١٧ ونظم له مجموعة لا تقل عن ٩٠٠ لون .

وتقسم الألوان الضوئية إلى قسمين رئيسيين حسب نظرياته ، وهي ساينكل :

١ - أربعة ألوان أساسية نابعة من تحليل الطيف وهي : الأصفر ، الأحمر ، الأزرق والأخضر وتسمى بألوان الكروماتيك chromatic colours

٢ - الألوان الحيادية أو الرمادية و متكونة من لونين هما الأبيض والأسود وتسمى هذه العائلة بالألوان الأكروماتيك achromatic colour ستة ألوان ثلاثة منها أساسية كالأحمر ، الأخضر ، الأصفر ، والأزرق وألوان الكروماتيك وثلاثة مركبة من لونين هي اللون البرتقالي ، واللون الأخضر ، واللون البنفسجي . والألوان الرمادية وهي مكونة من ثلاثة ألوان أساسية في حالة السطوع تصبح بيضاء كالأشعة الشمسية وبدرجات خلط متفاوتة وكذلك تصبح سوداء حسب درجات ونسب الخلط الشعاعي الملون .

Ach-	1- whiteness	١ - الألوان البيضاء	الأكروماتيك
	2- blackness	٢ - الألوان السوداء	
Chrom	3- yellowness	٣ - الألوان الصفراء	الكروماتيك
	4- redness	٤ - الألوان الحمراء	
	5- blueness	٥ - الألوان الزرقاء	
	6- greeness	٦ - الألوان الخضراء	

وسوف نسجل هنا الأطوال الموجية والذبذبات لألوان تحليل الطيف الشمسي على النحو الآتي :

الأمواج التي ترسلها الألوان الضوئية لها موجات ذات أبعاد كهرومغناطيسية يمكن للمعين الإنسانية أن تراها بمعدل يتراوح بين ٤٠٠ - ٧٠٠ ميكروميكرون

وسوف نقسم هذه الاصطلاحات بالمقاييس التالية كما هو متبع في قياس سطوع المدهدبات .

- ١- المليمكرون الواحد = ١٠٠٠ جزء من الميكرون ٢- المليمكرون الواحد = ١٠٠٠ جزء من المليمتر  
٣- المليمتر الواحد = ١٠٠٠ × ١٠٠٠ جزء ويساوي = ١٠٠٠٠٠٠٠ مليمكرون

وعليه طول الموجات المرسله تعطي ذبذبات سطوع لوني بالثانية الواحدة عن كل لون من ألوان الطيف الشمسي الذي سوف نتكلم عنه بما يلي :

النون	الأطوال الموجية	تقاس الذبذبات اللونية بالسايكل ثانية
١- الأحمر أساسي	٦٥٠-٨٠٠ مليمكرون	٤٧٠-٤٠٠ مليون مليون سايكل بالثانية
٢- البرتقالي مركب ثانئ	٥٩٠-٦٤٠ مليمكرون	٥٢٠-٤٧٠ مليون مليون سايكل بالثانية
٣- الأصفر أساسي	٥٥٠-٥٨٠ مليمكرون	٥٩٠-٥٢٠ مليون مليون سايكل بالثانية
٤- الأخضر مركب ثانئ	٤٩٠-٥٣٠ مليمكرون	٦٥٠-٥٩٠ مليون مليون سايكل بالثانية
٥- الأزرق أساسي	٤٦٠-٤٨٠ مليمكرون	٧٠٠-٦٥٠ مليون مليون سايكل بالثانية
٦- النيلي أساسي	٤٤٠-٤٥٠ مليمكرون	٧٦٠-٧٠٠ مليون مليون سايكل بالثانية
٧- البنفسجي مركب ثانئ	٣٩٠-٤٣٠ مليمكرون	٨٠٠-٧٦٠ مليون مليون سايكل بالثانية

## ٢ - دائرة تحليل الطيف الشمسي\*

إن العالم نيوتن قام بعملية تحليل الطيف الشمسي ووجد أنها مكونة من سبعة ألوان رئيسية سبق وأن ذكرناها وهكذا أتى العالم الفلكي الألماني جوهان ثوبياس ماير سنة (١٧٢٣-١٧٦٢) وثبت هذه النظرية ووضع لها مواصفات جديدة وكثير غيرهم ولكن العالم أورولد الألماني Oswald قام بوضع دائرة الألوان وقسمها إلى \*\* :

- ١- الألوان الأساسية : وهي أربعة الأحمر ، الأصفر ، الأخضر ، الأزرق .
- ٢- الألوان الثنائية المركبة : البرتقالي ، الأخضر الرمدي ، البنفسجي .
- ٣- الألوان الثلاثية : مركبة من كل من الثلاثة الألوان الأساسية الأولية ينسب مختلفة وسماها الحيادة أو السوداء والبيضاء .

\* The Art of Colour, by Johannes Itten, P- 18, new print, 1973 Pub. by Van Nostran, New York.

\*\* مذكر هنا أسماء العلماء الذين انتسبوا إلى مواضع وتحليل الطيف وألوانه ومواصفاته .

(١٧٤٢ - ١٧٢٧)

(١٧٢٣ - ١٧٢٧)

(١٧٢٨ - ١٧٧٧)

(١٧٤٥ - ١٨٢٣)

(١٧٧٢ - ١٨٢٩)

(١٧٧٧ - ١٨٦٠)

(١٧٨٦ - ١٨٨٩)

(١٧٨٨ - ١٨٦٠)

(١٨٨٧ - ١٨٠٩)

(١٨٦٦ - ١٨٩٥)

(١٨٦٩ - ١٨٧٩)

(١) السير إسحاق نيوتن

(٢) جوهان ثوبياس ماير

(٣) ج.ج. لافونت

(٤) جوهان دولفميت نو - كرونه

(٥) ثوماس يونج

(٦) فيليب أوروليك

(٧) إم. أي. شيرتون

(٨) آرثر شونماير

(٩) بي. في. غيشتر

(١٠) هيرمان فون هلمهولست

(١١) جيمس كلارك ماكسويل



دائرة الألوان الأساسية والثانية — الدكتور اوزوولت — قما وضعها الدكتور اوزوولت

Dr. Oswald chromatic colours circle

- |                           |  |
|---------------------------|--|
| 1 chromatic colours       | النصف رقم ١ : الألوان الأساسية الأولية |
| 2 - monochromatic colours | النصف رقم ٢ : الألوان الثنائية المركبة |
| 3 - achromatic colours    | النصف رقم ٣ : الألوان الثلاثية المركبة |

وَمَا كَانَ لَوْنٍ مِنَ الْأَلْوَانِ الْأَسَاسِيَةِ أَوْ الْمُرَكَّبَةِ إِذَا خُلِطَ مَعَ لَوْنٍ وَاحِدٍ حَيَادِي (من الأبيض أو الأسود) (حيادي). فيسمى بعد هذا الخلط الألوان ذات الطلال الأحادية لما تصفبه على اللون الأساسي الواحد من درجات الصبغة أو الظل نسبة إلى اللون الأبيض أو الأسود وتسمى بالألوان الـ (مونيوكروماتيك) monochromatic

### ٣ - دائرة أوزولد للألوان Oswald

صنف هذا العالم الألوان حسب مراكزها وتنسبها في تحليل الطيف الشمسي. ووضع دائرة فيها الألوان الأساسية الأربعة: (الأحمر، الأصفر، الأخضر، الأزرق). ووضع الألوان المركبة بين كل لونين وخصائصها. وتشكل من كل لون ولون ستة حقول متدرجة بين الأربعة ألوان الأساسية وسموها بأسماء مع أرقام\*\*

١ - بين التسلسل من الأخضر إلى الأحمر ست حقول متدرجة من الأصفر صاعدة إلى الأحمر وغير مختلف الألوان الثنائية المركبة التي تمثل درجات مختلفة للون الترقائي. وهي ألوان تسمى في هذه الدائرة بعائلة الألوان المنسجمة Harmony colours.

٢ - وبين تسلسل الأحمر والأزرق أيضاً ألوان متدرجة ستة تمثل عائلة لينسجي Harmony purple Colours وكذلك العائلة البنفسجية المنسجمة

٣ - وبين الأزرق والأحمر ست ألوان متدرجة متسلسلة سماها بعائلة التركواز المنسجمة Turquoise harmony colours.

٤ - بين الأخضر والأصفر عائلة من ست ألوان متسلسلة سماها باللون الأخضر الزيتوني وهي في عائلة الألوان المنسجمة leaf green h. colour. وهكذا كانت هذه الدائرة وحدات متطورة بين الألوان الأربعة الأساسية وبين الألوان العشريين الأخرى في دائرة مغلقة مكاملة بعضها البعض. وكل لون مجاور للآخر يدخل في عائلة الألوان المنسجمة فهو الهرموني. بينما كل لونين متقابلين في مياج الدائرة يمثل لونين متضادين contrast ولقد ألوان متزاوجة بين الهرموني والتضاد في سياج الدائرة اللونية كما هو موضح هنا وسوف نختصر الألوان على أسلوب بساطة الأوليات اللونية والتراكيب اللونية في هذه الدائرة شكل (٦) و (٧) و (٨)\*\*\*.

وعليه فإن هذه الدائرة تتكون من الألوان الأساسية المسماة بألوان الكروماتيك chromatic colours.

### ٤ - دائرة ألوان الكروماتيك Achromatic Colours

وهي الألوان المسماة بالرمادية وتتكون من مجموعة كل ثلاثة ألوان أساسية أي :

(الأحمر - الأصفر - الأزرق) وينسب متعلوثة فتكون على حالتين إما ألوان ضوئية بضاء أي تكونها يكون

\*\* دائرة أوزولد. (١٩٣٣ - ١٩٣٧) وهو أحد علماء النفس معاصر، يرى إليه شكل من تصانيف العلمية لتفصيل الألوان الحديثة Basic Colour, by Eberh Jacobson, Pub. by Paul Theobald, Chicago 1938 P. 26.

\*\*\* The Art of colour by Johannes Iren P. 34, 35, reprint 1973, Pub. by Reinhold co New York.



دائرة الألوان الأساسية (كروماتيك) الأساسية والمركبة كما وضعها العالم منسل  
Dr. Mensil basical chromatic circle colours

سبب معينة سطرها فيما بعد أو ألوان داكنة قريبة من السواد ومصطلح عليها بالألوان السوداء . وبين اللون الأبيض والأسود في سلم التدرج اللوني تكون درجات متفاوتة . وهي تمثل الظلال الساقطة على أجسام صلبة بيضاء أو هي ظلال إذا مزجت مع الألوان الصناعية كما في فن الرسم تمثل الألوان الفاتحة أو الغامقة كما سيمر بحثه وتسمى في هذه الحالة ألوان المونوكروماتيك monochromatic colours .

إن طريق تنظيم الألوان الرمادية يختلف عند مختلف العلماء من حيث الترتيب ولكن النتائج الضوئية الحاصلة عنها هي واحدة ومقاربة . وأشهر هذه الدوائر التنظيمية هي :  
تنظيم أوزولد ، تنظيم بيرين ، تنظيم منسل ، تنظيم شيفيل\* .

#### أ - تكوين اللون الأسود الحيادي Black Achromatic colour

إذا عرضنا على شاشة بيضاء ناصعة مصادر لمصابيح ملونة على التوالي أحمر ، أزرق ، أصفر ، وسلطنا ضياء هذه المصابيح الثلاثة على الشاشة التي أمامنا بشكل متداخل فسوف نجد الحاصل من تداخل الثلاثة ألوان وسطية . ولون غامق جداً نتيجة للتأرجح الثلاثي وسميه باللون الأسود . نرى ذلك كما في الشكل (٩) .

#### ب - تكوين اللون الأبيض الحيادي white achromatic colour

وتقوم بنفس العملية الثلاثية مسلطين أضواء هذه المصابيح الثلاثة الأزرق ، الأخضر ، الأحمر ، على شاشة سوداء أو أي سطح أسود . فسوف نجد من تداخل هذه الألوان الثلاثة في الوسط لوناً فاتحاً حياً ساطعاً نسميه اللون الأبيض كما نشاهد ذلك في الشكل رقم (١٠) .

ستنتج من ذلك الألوان السوداء والبيضاء ما هي إلا درجات من الألوان الحيادية مركبة وليست أصلية ومن تكوين وعائلة واحدة\*\* .

وبعد ما نكون اللون الحيادي الأبيض والأسود . من الممكن أن نجعل له حقلاً متسلسلاً في الدرجات على هيئة سلم مستطيل نهاية درجات تبدأ من الأبيض وتنتهي بالأسود . فإذا توصلنا إلى هذه الدرجات أو أكثر منها في حيز التكوين فتكون عوناً لنا على خلطها عملياً بواسطة الأصباغ مع الألوان الأساسية لاعطاء الظلال الفاتحة والغامقة كما مبين في الشكل (١٢)\*\*\* .

#### ٥ - الاستعمالات المفيدة

إن تنظيم وتصنيف الألوان في هذا البحث هو تنظيم للألوان الضوئية وعوائلها قد نفيد كثيراً من الناحية العلمية الفيزيائية كما إنها تفيد كل الألوان التي تتحلل بالأشعة القادمة من الشمس وأشعة الكهرباء إن كانت مصادرهما الكهربائية أو مصابيح ملونة كما إنها تفيد إضافة كبرى في عملية التصوير الفوتوغرافي إن كانت أعلامه نضواء وسوداء وملونة على هيئة « شرائح ملونة » وفي التصوير السينمائي الملون والاكروماتيك (الأبيض والأسود) وفي التصميم الداخلي والأضاءة المسرحية ودراساتها وإضاءة الستوديوهات السينمائية . وإضاءة العمارات

\* ملاحظة : رسم العائلة اللونية ذات الأربعة وعشرون لوناً أساسياً في طريقة بيرين وهي تبين كيفية الـ ٢٤ لوناً أساسياً ابتداءً من الألوان الأساسية الثلاثة ، الأخضر والأحمر والأزرق . ويمكن إضافة الأبيض والأسود إلى التكوينات هذه كما هو واضح في الدائرة .

من كتاب الظواهر البصرية . للدكتور حسن عزت أحمد . (٤٧) . جامعة بيروت العربية ١٩٧١ .

\*\* حسب نظرية بيرين وكيفية تحضير الألوان الحيادية .

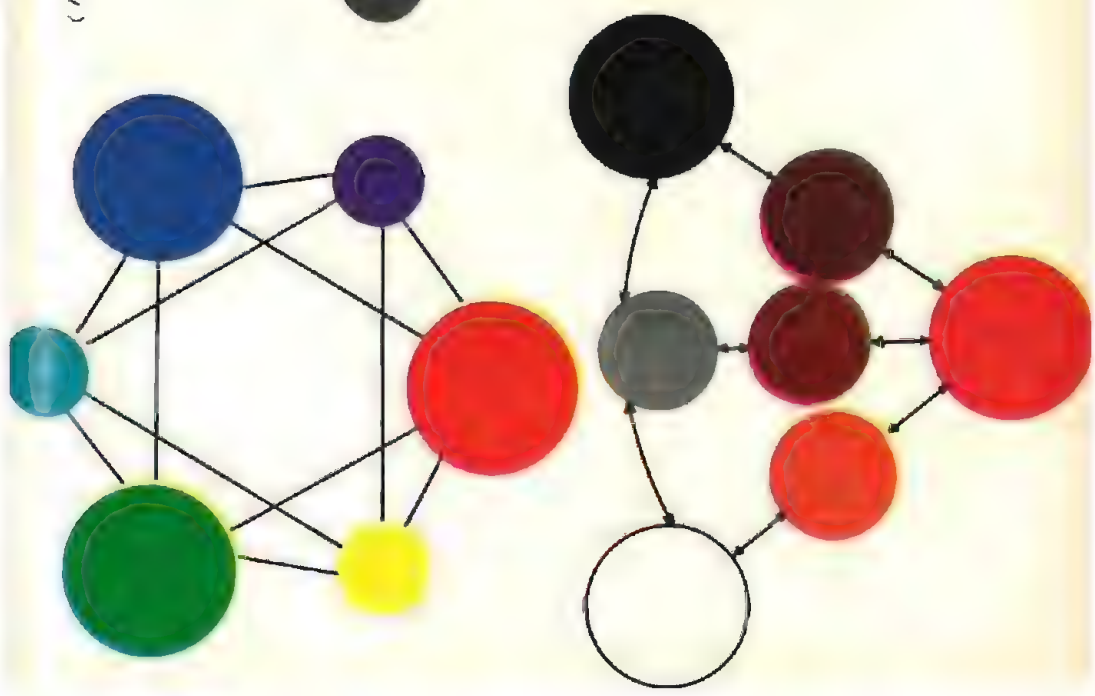
\*\*\* Basic Colour, by Egbert Jacobson, P. 52, Pub. by Theobald Chicago 1948.



هذه طريقة يدرس في جميع الأجزاء في حالات ثلاثة للكروماتيك والأنتروماتيك  
والنومو كروماتيك الشاملة لكل التراكيبات .



شكل ( أ )



شکل ( ٩ )



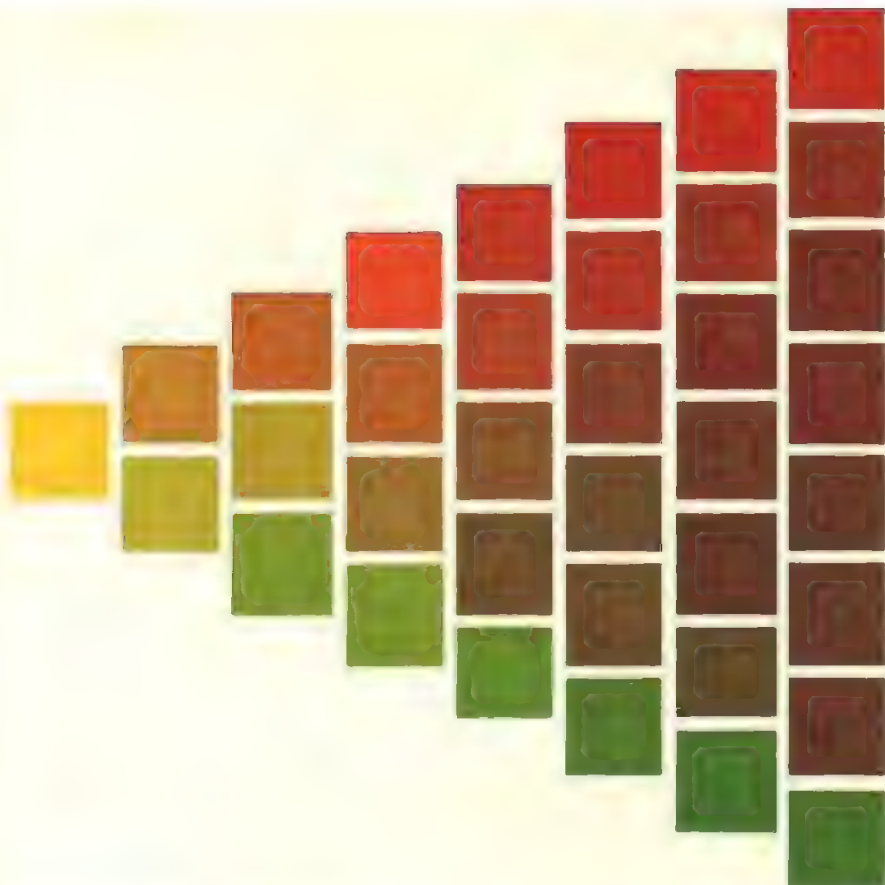
خطوط الأشعة أو الأشعة المتكونة أو الطيف -

شکل ( ١٠ )



حافظ الأشعة المنعكسة أو - الانعكاسية -





د ٢ - النور والظل في الأحادية حسب طريقة منسل



والصالات الداخلية في الهندسة الحديثة . وفي تنظيم بضاعة المدن وهندستها . عدا ذلك ما يميز الفنان الرسام في كيفية الاستفادة من العلائق ، والمضادات اللونية واللون الحار والبارد . كما أنه يفيد في التقاء الألوان المستعملة لهذا الغرض

# المبحث الخامس

## إضاءة الألوان واستعمالاتها

- ١ - إضاءة الألوان وترتيبها وكيفية استعمالها ،  
تعريف واصطلاحات أولية للون .
- ٢ - الألوان الخمسة التي تروى بالعين من قريب أو بعيد ، الألوان التي تقع في الطبيعة .
- ٣ - استعمالات الألوان .

### ١ - إضاءة الألوان وترتيبها وكيفية استعمالها :

تعريف واصطلاحات أولية للون

١ - اللون Colour

قد يكون اللون هنا لوناً ضوئياً كما سبق شرحه أو طيفياً ناتج عن شعاع شمسي أو ضوء صناعي كهربائي أو نتيجة انعكاس أو امتصاص وانكسار كما في القوس والفرح والمواد المكسرة خلال الزجاج والماء . أو لوناً حيادياً (رمادياً) أي أسود أو أبيض أو قد يكون نتيجة لرؤية جسم ملون أمامنا ملونا كان أم شفافاً أو لوناً نتيجة لعمل مني تشكيلي . أو لون كيميائي أو فيزيائي . أو لون ناري أو بركاني منفجر أو قمر ونجوم .

ب - أصل اللون المرئي HUE

إن الضوء المنبعث عن مصدر في نوني له مدلول ملون واضح حيث يكون ضوء ذلك الجسم أخضر أو أحمر أي بمعنى الصبغة اللونية ذات الدلالة الصريحة التي يتفق عليها أكثر من شخص واحد .

ج - التشبع اللوني Saturation

المقصود من هذا الاصطلاح رؤية لونين متجاورين من عائلة واحدة ولكلهما محوطين بلون حيادي كالأبيض أو الأسود - حيث اللون الأحمر رقم واحد هو أغرق من اللون الأحمر رقم اثنين وهكذا وعلى الغالب نعرف هذا اللون نتيجة لإضاءته إن كان فاتحاً أو غامقاً . فالتشبع حاصل من قوة اللون أو خصوته .

د - ألوان المونوكروماتيك Monochromatic

سبق وأن شرحتها وهي اندغام الألوان الأساسية بالألوان الحيادية حسب مقتضى الفعل الفني المراد منه ذلك وهي تعني ظلالاً قائمة منونة أو ضياءً فاتحاً ملوناً .

هـ - القيمة اللونية Value of colours

قيمة التشبع اللوني بالنور أو النور الساطع والظل والظل الساطع أو القيمة بين لون نقي ولون نقي آخر مجاور له في دائرة أوزوند للألوان أو التناقض اللوني بين الألوان الحارة والباردة في نفس الدائرة وهكذا والفصل الفني له قيم لونية متعددة استناداً لما يبناء وسوف نشرحه في فصل القيمة .

## و - الهارموني (الانسجام) Harmony of colours

العلاقات اللونية المنسجمة بين لون ولون ومقاربة في موجاتها وذبذباتها الضوئية في دائرة الألوان مثل :  
الهارموني المقاربة بين الأحمر والبرتقالي والأصفر والأخضر والأزرق ... الخ حسب التسلسل ... أو  
اللون في الضوء في عائلة اللون كروماتيك monochromatic colour التي تعطي سطوعاً لونياً قائماً  
أو لوناً لونياً مطلقاً أو قائماً كل ذلك متدرجاً متسلسلاً فيشكل هارموني في عائلة اللون الواحد المنفرد . أي  
بما يسمى الانسجام اللوني . أو المقارب بين لوتين مختلفين أو التشبع للون الواحد وباختلاف الضوء .

## ز - المضاد أو التباين Contrast colours

الألوان المضادة لبعضها في وضعها :

١ - في دائرة الألوان : والعادة في الألوان المتضادة تسمى ميكانيكية التكوين وهي كما يلي : اللون الأحمر  
الأساسي المضاد له اللون الأخضر وعادة الأحمر يتكون من اللونين الأصفر في تحليل انطاف الشمسي  
وهما : الأصفر + الأزرق - الأخضر .

٢ - وحيثما تريد أن تعرف ماهية الألوان المضادة Contrast نشكلها على النحو التالي :

لون أساسي غير مركب يقابله لون مركب ثانوي أو لون مركب ثنائي يقابله لون أحادي غير  
مركب ما عدا الألوان الثلاثة فهي تتجاوب مع بعضها بالنسبة إلى تركيبها .

اللون المضاد Contrast

اللون Colour

الأحمر لوني	— الأخضر	أصفر + أزرق	ثنائي
1- الأخضر ثنائي	— الأحمر	أزرق + أحمر	ثنائي
3- الأصفر لوني	— البنفسجي	أحمر + أصفر	ثنائي
4- الأزرق لوني	— البرتقالي		
5- الأبيض ثلاثي			
مركب	— الأسود		ثلاثي مركب

ألوان عديدة يمكن ترتيبها على نفس الخط في خلط الألوان إن كانت ألواناً صناعية أو ضوئية وبدرجات  
مختفة لا تقل عن ٧٠٠ لون يمكن للعين المجردة أن تراها .

٢ - الألوان الخمسة التي ترى بالعين من قريب أو بعيد الألوان التي تقع في الطبيعة

أ - ألوان الهارموني المنسجمة harmony colours

١ - الأحمر بخلاجه البرتقالي والخمر والبنفسجي الخمر .  
الأحمر بخلاجه البرتقالي والبنفسجي .

- ٢ - الأصفر يجاوره الأصفر البرتقالي من جهة والأصفر المخضر من جهة .  
الأصفر يجاوره الأخضر من جهة والبرتقالي الساطع من جهة .
- ٣ - الأخضر يجاوره الأصفر المخضر من جهة والأزرق المخضر من جهة .  
الأخضر يجاوره الأصفر النقي من جهة والأزرق النقي من جهة .
- ٤ - الأزرق يجاوره الأخضر المزرق من جهة والأزرق الغامق من جهة .  
الأزرق يجاوره الأخضر النقي من جهة والبنفسجي من جهة أخرى .
- ٥ - البنفسجي يجاوره البنفسجي المزرق من جهة والأزرق النقي من جهة .  
البنفسجي يجاوره البنفسجي المخضر من جهة واللون الأخضر من جهة .

كل هذه الألوان ومشتقاتها المتشابهة وردت في حقول ونظريات الألوان Methuen colours تنطبق على ماورد في ألوان التضاد الهرموني\*.

#### ب - الألوان المتشابهة أو المقاربة Analogues colours

الألوان التي مراكزها مجاورة أو متقاربة في دائرة الألوان والتي صفاتها متجانسة في العائلة الواحدة .

#### ج - الحدة أو الكثافة اللونية Intensity

المزاي اللونية في قوة بريق اللون أو سطوعه أو قتامته أو أفضاله المظلم أي بمعنى السطوع والأظلام اللونية الواحد أي: قيمة الضوء الصادرة عن هذا اللون في مختلف درجاته .

#### د - الحيادية في اللون Neutralized colour

اللون الذي يشع منه لوناً حيادياً رمادياً إما ساطعاً أو قاتمًا أو اللون الذي يعطي سطوعاً فاتحاً ممزوجاً بلون حيادي أو ضوءاً عميقاً ممزوجاً بلون حيادي غامق كأن يخلط بالأبيض أو الأسود . ودرجاتهما .

#### هـ - الألوان الحيادية Neutrals

الدرجات المختلفة للألوان أو اللون الواحد الصادرة عن لون واحد ودرجات ضوئية مختلفة وهذا السطوع أو الانخفاض اللوني يمثل القاتم والفاتح ودرجاتهما في اللون الواحد . الرمادي ومشتقاته فقط .

#### و - لون الجسم الطبيعي Objective colour

درجة اللون Tone المنبعثة من سطح الجسم الطبيعي الواقع أمامنا أو الطبيعة حوفاً مثل الصخر . الأشجار . النخيل . الماء . السماء . إلخ ، وهذه الألوان هي الألوان الواقعية في الطبيعة والأحاساس .

#### ز - الأصباغ Pigments

الأصباغ المخضرة في المعامل كيميائياً أو خلط المواد أو الأشعة والتي يستعملها الفنانون والمعماريون لصنع دواخل البيوت والأضواء الملونة التي تستعمل للمسرح ومشتقاتها .

## ح - أشعة الطيف Spectrum

الحزم الضوئية لشعاع الشمس التي تنكسر في جسم شفاف كالموشور ويخرج منها ألواناً مضيئة كما في تحليل الطيف الشمسي .

## ط - الألوان الموضوعية (أي التي تمثل مواضع معينة) Subjective colours

الألوان التي يختارها الفنان بدرجات مختلفة ويضعها معبراً بها عن أشخاص أو موضوع لوحته أو بناؤها دون اللجوء إلى الطبيعة حرفياً وهو ما يسمى بالأبداع اللوني الخارج عن حيز الألوان الطبيعية للمادة التي نراها .

## ي - الدرجات اللونية Tonality

الألوان المختارة ودرجاتها الملونة التي يستخدمها الفنان في عمله المختار أو تركيب لوني ثنائي أو ثلاثي اختاره الفنان كعامل في تركيب لوحته أو عمله الفني معتمداً على ذوقه وخبرته الخاصة في التعبير عن الفكرة والرؤية والموضوعية . ودرجات ضوئية متباينة ومتفاوتة التسلسل "gradation"

## ك - العلاقات اللونية للموسيقية Colour music and sound relationships

الظاهرة الطبيعية الفيزيائية التي تقرر ما نراه العين في الطبيعة إذا كانت سليمة وهذه الرؤية الحركية - كعمل وظيفي وحالي - ونفس به ودرجاته الضوئية وتنسج به كحاسة من حواس الإنسان ونفس الظاهرة تجدها في الأصوات الموسيقية ودياباتها بما تسمعه الأذن . فالصوت أرنى بالنسبة للإنسان والأذن السليمة ولكن الددابات الضوئية التي يظنها الإنسان فنياً تسمى بالموسيقى الضوئية . ولها صناعة معلومة . وكذلك ذبذبة الرؤية للألوان لها صناعة فنية معلومة أيضاً . وكلا الحقلان في الفن له العلاقات المتقاربة في تكوينه ووصفه إما على الحامات الفنية في الفنون التشكيلية المعبر عنها - بالمكائبة - أو الفنون - الزمنية - كالموسيقى .

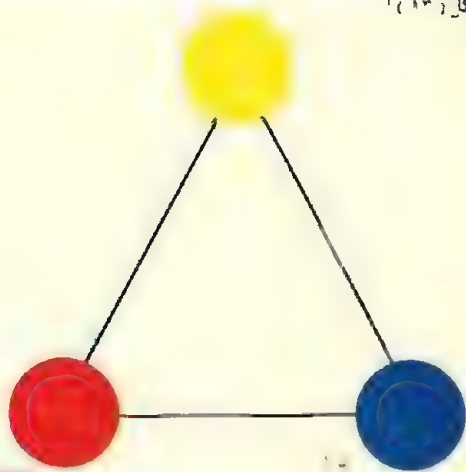
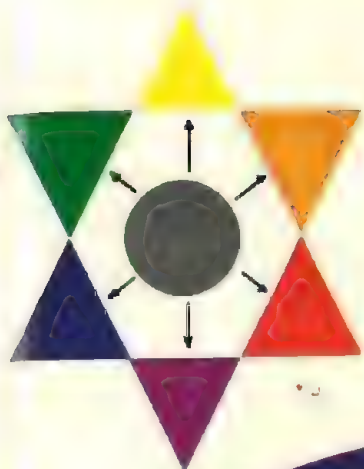
وهناك ميران تشكيلي للون ونونات تقرأ للدرجات الضوئية وضعها العالم "بروميثوس Prometheus" وهي رموز لها علاقة بين الأصوات الموسيقية والدرجات الضوئية للألوان tones of colours

## ل - الظل والنور في اللون Colour's shade and light

حركة الضوء المختلفة الصادرة والآتية إلى الألوان إن كانت في دور سطوعها اللوني أو في دور دكنها كمفعول منظوري في التعبير عن الأجسام وظلالها الملونة في تكوين العمل الفني الخسب للوحة .. "استعمالات الألوان الملموسة في الطبيعة" .

## ن - الألوان الحارة والألوان الباردة Warm and cold colours

الاصطلاح فني قديم منذ عهد القراعنة وإلى الآن يستعمله المحاربون والفنانون الرسامون ويقصد بوضع الألوان الحارة في اللوحة أو غيرها من الأعمال الفنية انجمسة إلى نوع اللون المستعمل هذه الغاية . فنقول اللون





الأحمر والبرتقالي والأصفر الكرومى ألوان حارة . وهذه تفسفح إشسفت من مظاهر النفسفة الففارة كألوان الشمس والفار والبراكف والفشفق وما إلىها .

والألوان الباردة هف اللون الأخضر والأزرق ودرجاتها كالأصفر اللفمونف الأخضر والأزرق اللفف إلى الفف . فف كل هفه الألوان نفعف ف عفاف الألوان الباردة لأنف مشتقة من مظاهر النفسفة الففونة مفا كالسماء والرفاء والماء والثلج والأشجار والفقول . . . إلخ .

وففوجد لكل لونف درجاف ضوئفة بفن الفففع والفامق monochromatic colours وهفه الدرجاف قائمة ففاً وباردة وففف نفعف ففكون فارة ونو أنفا من نفس درجاف اللون .

### ٣ - استعمالات الألوان

بعد أن درسنا الفففاق اللونفة الساففة وففب أن نعرف كفففة استعمالها العملية من قبل الفناف وضمن العمل الفف وشرفاً أنفا العلاقات القائمة بفن ففعل أنواع الألوان الثلاثة هف الكروماففك والأكروماففك والفومكروماففك ووصفاً ها الففصاف وإعفففاطاف لأفصافها وأفسر الفففل فف كفففة استعمالها كالألوان . ولكن الآن سوف نشرح عملاً الفاففة التطبيقفة ها .

والألوان طئبفة ففصفاً الصاعف والفكفمافف هف المواف المساففة لنا فف استعمالها لأغراضا الفففة وأواعها إن كفف الواف زففة أو وارففشاف لصفف المنازل أو الواف الففرا والفرفسكو (ففص الملوف الطرفف) أو الألوان المائية الفشائعة والألوان الشصففة . . . إلخ ها ففصافف ممفة الواففة عن الأفرى ومختلفة فف طرفة الاستعمال للأغراض الففة والفاففة وهف ففحتاج إلى ممارسة وتطففق لاف طوففة كففا نساعدنا هفه الألوان على أغراضا الفففة بصورة فاففة مقاربة وهفه الألوان ها أغراضا مختلفة فف فكوفف الانسانف . وربما من الأسهل وصف الاستعمالاف المائية :

- ١ - فعطفف فركة فف فراغ السطف نساعد على الففصور والرسم .
  - ٢ - اللون فعطفف فففاً متفاوتة فف صفاغة الفففة الفف ففكوفها من الأشكال والمنظور .
  - ب - اللون فعطفف فففة ففاففة فف وضعه فكوفففاً بفن الففففة فف اللوفا وفف المقامة وففعل بفن ألوانها موازنة ففاففة ها معنف .
  - ٣ - اللون ففخلق فالات فففاعفة ففففة ففعرنا بالمتعة الفففة والففففة .
  - ٤ - اللون ففخدم الفاففة الفاففة للفاف وساعفه على فمرازها لنففاة العامة بشكل ففافي فففاف .
  - ٥ - ففمكن أن فعطفف أسلوباً فلسفياً وففافاً عن طرفة الففففم الرففع الففف الذي فففعه الفاف فف الأفءاف .
  - ٥ - ففضفف الفففاء إلى الأفرفن للففافي اللونفة الفف وضعها الفاف عن طرفة رؤففة الفاففة فف فكوففاته الأنشائفة .
  - ٦ - ففغافف وفرفف الزرافاف الأنشائفة الففف ففوق إلى الفففع فاللون لصففة روففة ففففدة ذاتفا وففاففا .
  - ٧ - ففؤكد الأشكال الففف ففكونها فلال الأنشاء معنفا عن أهمفها بواسطة الففاء اللونف الفافرف على سطوحها .
  - ٨ - فعطفف لنا فففاً صوئفة متفاوتة فف فكوفف الأشكال والفلال والعلاقات ضمن فوفاة الأنشائفة .
- الففاق الساففة ففرف منذ ماف طوففة فف فافف الأساففب الفففة الفف أنففاها الفافون منذ الففم وهف عمفة شاف وها صفاف فففة ففف الأفءاف والففكف لنا أن سفففر عنها ففسهولة بف ففدراسة فففة سلففة وفففة لففسنف لنا أنسخدامها فففرفاً وإعفففاطها أسلوبفة فاففة فففر الففال الواحد عن ففره من ففلالها ففرففاً .







## آ - صياغة اللون التشكيلية .

اللون هو الصفة الزمرية لصياغة سطوح الأجسام والطبيعة على السواء وهو الغطاء اللغوي لتظهر وصور هذه الخيسمات مهما كان نوعها ونحن دائماً سنستمد قوة صياغتنا للألوان من مصدر الطبيعة الموثوق به أمامنا بلنحي، إليه عند الحاجة ليكون لنا معينا على الاستفادة منه في حفل التكوين لأعمالنا الفنية دون اللجوء إلى تفكيده حرفيا : كما نفعل للاستفادة من قاموس النعمة . إذ أننا نختار الكلمة المناسبة في المكان المناسب لها . مثلاً لو أخذنا لوحة مسطحة ولونها أبيض ووضعنا في وسطها لونا أزرق فالثون الأزرق في هذه الحالة يكون متمركزا في وسط فراغ اللوحة وهو المهم ولكن لو وضعنا لونا أحمرأ قريبا منه ونفس المساحة الموضوع بها اللون الأزرق لوجدنا اللون الأزرق البارد ينجس أمام اللون الأحمر الحار وذلك لأختلاف اللونين في السطوع والموجات والذبيات اللونية وهنا تستنبط قاعدة عامة في التكوين الانشائي لأسباب اختلاف القيمة الضوئية للون .

آ - الألوان الحارة تقدم أشكائها إلى الأمام .

ب - الألوان الباردة تدفع أشكائها إلى الخلف في حلقية اللوحة .

وجد سيزان هذه الميزة النظرية وهي الألوان الدافئة أو الحارة يمكن لها أن تبني هيآت وأشكال ذات صفة صلبة معبرة واضحة بفيمتها اللونية والضوئية القريبة إذا حللنا أعماله نجده يقدم ويؤخر الأشكال والأبعاد عن طريق صياغة الألوان الحارة الأسمية الصلبة والألوان الزرقاء والخضراء الباردة لتدفع بالخلفية التي يريد بها عشرات الأبعاد وكل ذلك بواسطة معرفة الاستعمال اللوني كمنظور في تحريك وبعد الأجسام خلال الفراغ المسطح (وهو اللوحة)

## ب - اللون والعاطفة

يمكن للون أن يتحرك على هيئة تعبير رمزي أو موسيقي أو تكوين جمالي مختلف الأعراض الحياتية أو الفنية ذات الرؤية المختلفة وهو يمكن أن يكون واسطة للتعبير عن العاطفة الأساسية على اختلاف نزعاتها ودوافعها وهو هنا على القماش الأبيض اللوحة يقوم بواجبات تعبيرية غاية في العمق احمالي والروحي الذي له علاقة بعواطف الانسان من حب وكراهية وطموح وآمال وحياة وموت وما إليها من توافع غريزية أو عقلية . وفي هذه الحالة يصف لنا الحالة التي يقوم عليها الموضوع والأجسام التي في داخله تكوينيا . وهل الصورة هادئة أم حزينة أو مفرحة . أم صاخبة أو مهيبة أم مهيجة أو مظهرها له سمات خطيرة أم هي رمزية لغوية أو تعبيرية الخيال أم هي موسيقية الأسلوب كل تلك الأمور يمكن للون أن يحلها ويحققها بلغته الخاصة التي تساعد الفنان على وضع ما يريد وضعه من خلال لوحته ويقدمها ناضجة للشاهدين .

الفنان يستخدم اللون لحث أغراض صلبة في عملية التكوين تكون طموحات الفنان التعبيرية والفلسفية من خلال منظاره للحياة ويعطي المعنى الرمزي للأفكار التي معانيها مختلفة كالاخلاص والوفاء والشرف أو الأفكار السوداء والخين والحب (على نقيض الأفكار الأوبى) أو تعطي أفكارا عن الحسة أو النضعة والخيانة . ونحن لا نعرف كيفية الاستعمالات هذه بالقدر الذي نظهر لنا في الفعل الفني معبرة فعلا عن متمعى الفنان المقصود من هذه الألوان .

ومن المحتمل جداً أن يستخدم الألوان التي نرغب بها شخصياً لتعبر بها عن عواطفنا الخاصة : وهذه الألوان لا تستمد من الطبيعة التي نعيش بها بل تأتي نابعة من حسنا الحيائي والعاطفي الذي نرتضيه رغم بعدنا كل البعد

عن الطبيعة أو الأفكار التي تصورها في بعض الأحيان فتتكون مستقلة تمثل شخصية وأسلوبنا اللوني كجزء مكمل لأسلوبنا الفني العام .

#### ج - المسحة الجمالية للدرجات الضوئية للون

الدرجة الضوئية المشبعة باللون هي العامل الأساسي في إعطاء المسحة جمالية للعمل الفني أي كان ذلك العمل . الرسم . الزخرفة . التصميم الداخلي - التصميم الصناعي كأي تلك الحقول الفنية لا يمكن أن تظهر بميزة جمالية واضحة ما لم يكن للون ودرجاته المطلوبة العامل الأساسي في المظهر الناتج عنها وتعتمد في الدرجة الأولى على الخبرة والتجربة في تناسق وبناء الألوان وتنسيق مراكزها في النوحة والألوان المختارة هي التي تعطي المعنى والمضمون الجمالي اللوني للعمل . وبالإضافة نقول هناك جمال في ألوان العمل الانشائي أو فحاً لوباً له عرض يقودنا ليعبر به عن مضامين أعمق أو قبيحة حسب الحاجة التي وضع الفنان لها معايير مختلفة الموضوع إن كان ذو نزعة جميلة أو قبيح مقصود .

#### د - الموازنة اللونية

في كل العلاقات اللونية هناك نوعان من العلاقات أمّا ألوان مضادة contrast أو ألوان متسجمة Relations of harmony وذلك عن طريق وضع الدرجة الضوئية للون Hues وعليه يكون هناك علائق متوازنة بين اللون والدرجات الضوئية للألوان ونوعيتها . أي تكون وحدة لونية مختلفة ولكنها متوازنة موزعة بتوازن على مجموعة مساحة النوحة . وإذا كانت ألوان مضادة تأخذ نفس المعايير لموازنة . وهكذا التكرار الضمني واختلاف اللون المتكرر يحكم الموازنة الانشائية في الأعمال الزخرفية وخاصة الفنون الشرقية والإسلامية وبصفة خاصة العربية . هذه الموازنة تتكون بشكل خاص يتفق مع تقبلنا النفسي لها . ولكن الموازنة تقبلها من قبلنا تقع تحت العمدة التي نجعلنا نقبل أسلوب التوزيع اللوني في العمل الفني الواحد بصفة عامة . وما نسميه فنياً - حسن توزيع السيطرّة اللونية Predominates - التي تجذب نظرنا وهي العملية التي تعطي الأهمية لكل لون مساهم وموزع في حقل اللوحة والذي له واجب ورسالة في المضمون والرؤية والتكوين الانشائي والجمالي أهمية قصوى

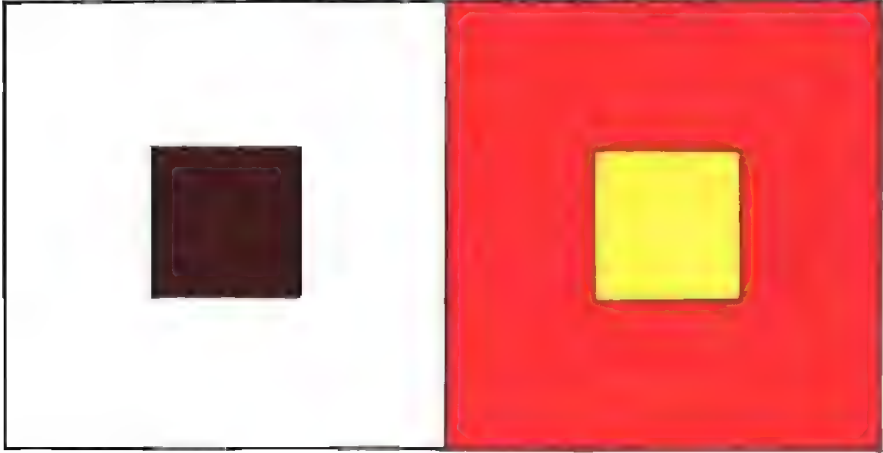
ولنأت بنموذج لسيطرة اللون في اللوحة الفنية :

رُبَّ بقعة سوداء تسيطر إذا وضعت في وسط مساحة للوحة كان لونها فاتحاً أو أبيضاً . أو مجموعة من بقع صغيرة ملونة مختلفة توضع في مساحة رمادية للوحة ربما تعطي موازنة واضحة في المساحة جميعها . وربما كانت ألوان متضادة أو ألوان مكتملة في ألوانها تقوم الواحدة عكس الثانية وتكون مساحة النوحة الواضحة خضراء فاتحة أو مزرقّة ويوضع في أركانها ووسطها ألوان متجانسة على هيئة بقع متصلة بخيوط أو أوتار ملونة فيتألف هنا تعطي فيضاً من الضياء الملون المتوازن في عمق اللوحة ذات الخلفية الباردة . كما في الشكل (١٤) (١٠، ١٢، ١٣، ١٤) .

#### هـ - استعمالات التركيب اللوني

الدرجات الضوئية لتون Tones هي العامل الأساسي في تركيب الألوان المتجاورة والمتقاربة المساحات

١ - توزيع لوني لعلاقات متجانسة بين الأحمر الغامق والأصفر الفاتح وتضاد بين الأبيض والأسود

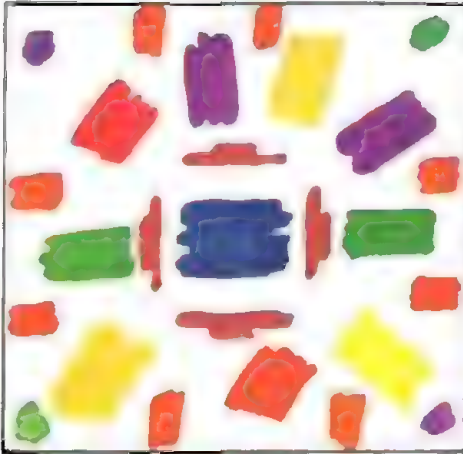


تضاد لوني بين الفاتح والغامق الخيادي

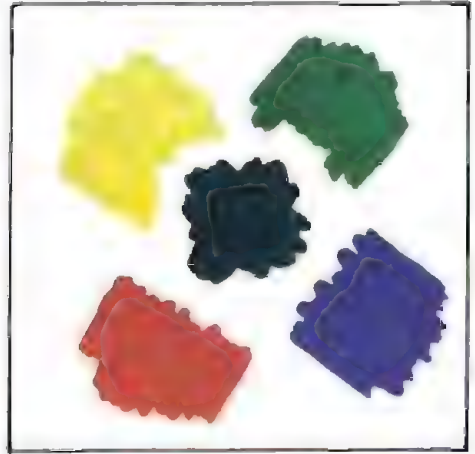
تجانس لوني بين الغامق والفاتح

١٥

١٦



١٧



٣ - التركيز المتضاد في المساحة للألوان الموضوعة خلال التكوين الإنشائي

٤ - التوزيع المتجانس والمتضاد للألوان خلال مساحة بيضاء لغرض الحركة اللونية إنشائياً بأسلوب التكرار المتدفق لخلق حلال المساحة الموضوعين السفليين يعقبانها فكرة توزيع اللون خلال مساحة بأسلوب المساقط لقرينة كما يفعل الفنان العربي، أو الفنان الشرقي عالياً .

أو الأحجام التي نروم تركيب ألوانها . وتعطى أحياناً معنى (gradation) أي التدرج .  
وهذا التنظيم يستند إلى أمرين :

الأول : الاعتماد الأساسي على الوحدة العامة الرئيسية للدرجات الضوئية للألوان المختلفة ومدى انسجامها .  
الثاني : المتعة الضوئية الناتجة من تركيب الوحدة العامة المعتمدة على تضاد الألوان في عملية إنشائها التركيبي  
Contrast combinations

وليس الأمر كما يبدو سهلاً فمن المحتمل أن يكون التضاد الضعيف مدمراً لوحدة الألوان . ونكر الخبرة  
والفكر والدوق وحده المسبق الكفيل بأعجاب العملية وقبولها لدى المشاهد من الناحية النفسية  
الاعتماد على هذا الموضوع عملياً يتوقف على كيفية توزيع النقع اللونية ووحدة دون خلق تفكيك أو  
مافسة مدمرة للموضوع أو المظهر الجمالي للون . ويجب تضمين الألوان وحدة عامة رمادية اللون تسعى  
لتخفيف حدة الألوان جميعها دون المساس بقيمتها الجمالية كأن يضاف لها لوناً حيادياً بارداً خفيف القوام مثل  
البيض ودرجاته أو حيادياً فاتحاً كظلال لونية مثل الأسود ودرجاته .

من هنا تظهر لنا الوحدة العامة لألوان اللوحة بوضع هذا الاتحاد العام المرتبط بعصبة ببعض الألوان ودرجاته  
الضوئية في مختلف وحداته اللونية المتضادة أو المنسجمة . وتسمى هذه الوحدة بالوحدة اللونية  
colours unity .

ملاحظة : رفض الانطباعيون خلط اللون الأسود في ظلال الألوان الأساسية بل استخدموا الألوان المضادة  
كتعبير بين الحار والبارد وبين النور والظل وبتفاوت تركيب درجاتها .

# المبحث السادس

## الألوان والفنون التشكيلية

١ - مقدمة .

٢ - كيفية استعمال الألوان .

٩ - مقدمة

مر بحثنا عن الألوان ومصادرها ونظريات تكوينها كأنتمة وضوء . وسيكون بحثنا عن الألوان التطبيقية كأصباغ Pegmants وصيغ لونية وإضاءة Hues وكيفية معالجتها وأهمها في الفنون التشكيلية : وسوف نأخذ الألوان وأصباغها من حيث قابلية الاستعانة بها في العمليات التشكيلية إن كانت على صعيد التطبيق اللوني والخطائي .

أهمية اللون هنا يتكون في عائلته فن التصوير ومشتقاته (الرسم) العمارة : التصميم : الزخرفة . ومن ثم الفخار المرجح .

ويمت البحث هنا عن معرفة مزج الأصباغ حسب النظريات الضوئية التي مرت بنا وكيفية وضع هذه الأصباغ على البائيت . أو كيفية خلط الألوان لعرض صيغ جدران الأبنية والأثاث وما إليها شكل (١٥) و (١٧) وستكون عملية طويلة . ولكن نقصر هنا على التصوير الزيتي والمائي هو النموذج الأساسي في تطبيق هذه النظريات عملياً ويمكن الاستعانة بها لتصنيفها على الفنون المرئية الأخرى ولصورتها تحتاج إلى إختصاص دقيق لكل فن منها في التطبيق .

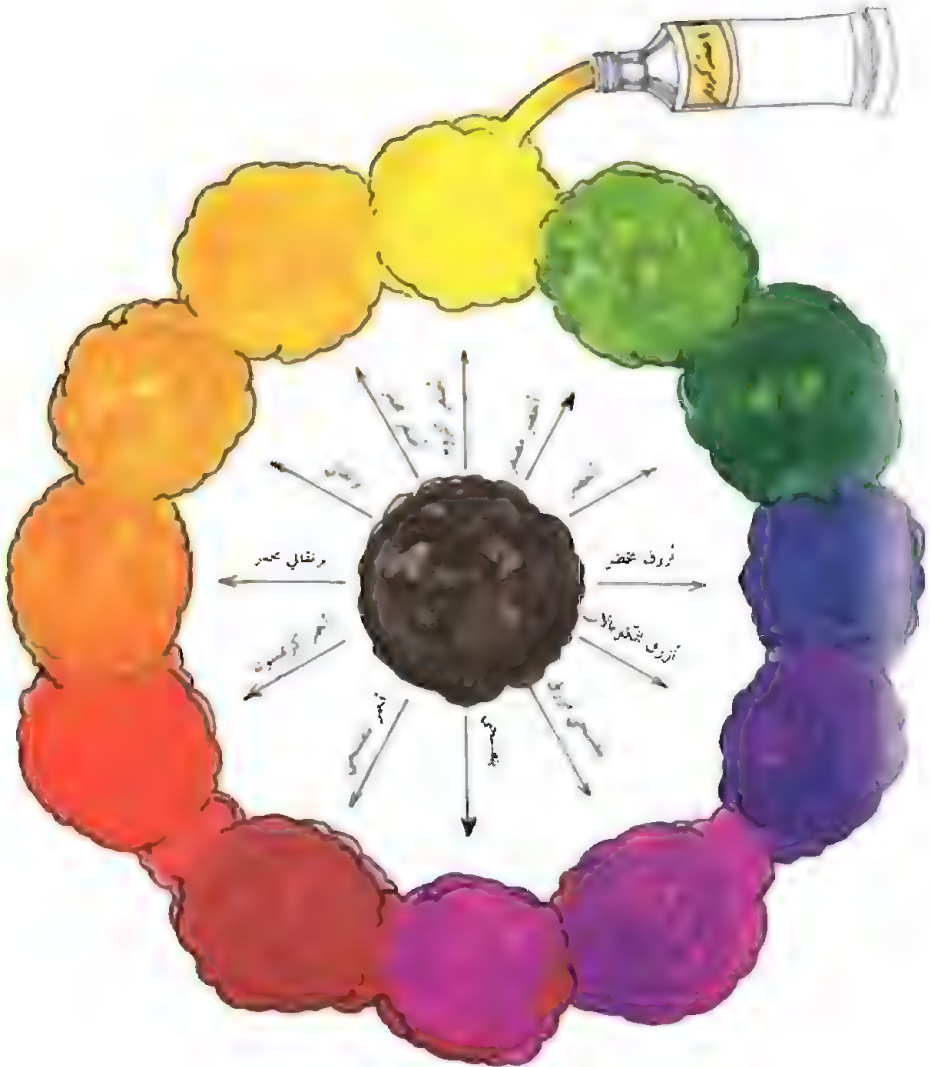
٢ - كيفية استعمالات الألوان

آ - استعمالات الألوان الزيتية Pigment's oil colours

الألوان الزيتية سوف ندرجها كنموذج لنوع من أنواع الأصباغ الدهنية التي يتخذها الرسامون منذ القديم وسيلة لتحقيق أغراض مواضعهم المرسومة كنوحات زيتية لها درجات مختلفة ضوئية بالنسبة إلى المدارس الفنية التي ينسبون إليها .

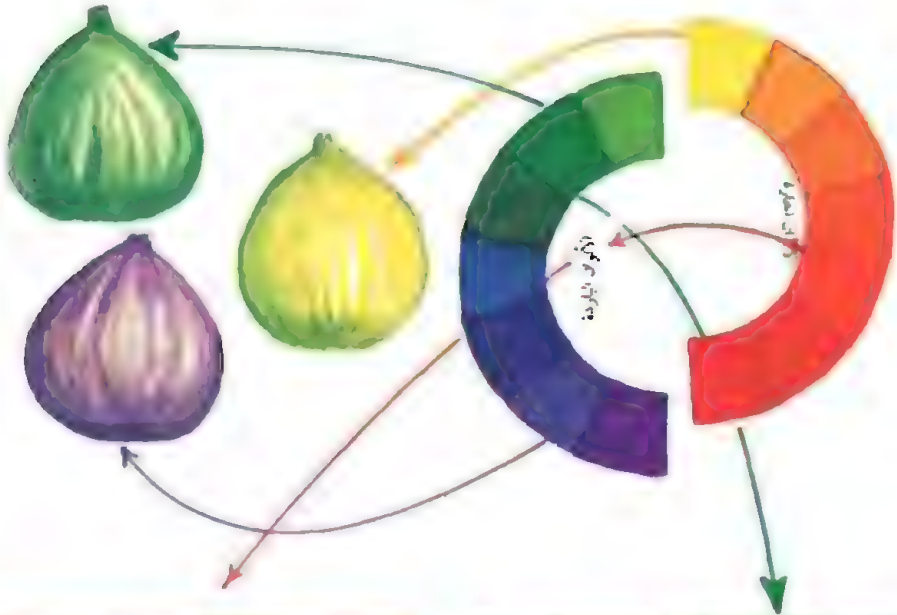
الألوان التي تستعمل من التيوينات الزيتية تسمى الأصباغ الزيتية والثلاثة المار ذكرها نسمى الألوان الزيتية الأولية الأحمر والأصفر والأزرق وحين مزجها وتصنيفها في دائرة الألوان كما في الشكل (١٥) نعطي لها الناتج المؤشرة في تلك الدائرة . وأن قليلاً من الأصباغ نمزجها بعد الحاجة ننتج لها أصباً ثنائية أو ثلاثية مركبة جديدة يمكن الاستعانة بها حسب الغاية وهذه الكيفية تنطبق تماماً على ماحاه في دائرة أوزولد للألوان الضوئية : فكلما العملاق كلما علاقة متشابهة وإن دائرة أوزولد تتركب من أمتعة الطيف ودالة الألوان بالشكل (١٥) تتكون من أصباغ الزيت . وجب أن نلفت إلى حقيقة أساسية وهي لاهتمام في كيفية استعمال الأصباغ إن كان الغرض منها التصوير الزيتي أو التزيينات لفن العمارة والتصميمات الداخليه والفخاريات وكل من ألوان هذه الفنون لها خصائص معتمدة على طريقة تكوينها كيميائياً أولاً . وقابلية هذه الأصباغ تطبيقاً ثانياً ومدى

دائرة الألوان عكسة ثلاثية ألوان وبنية هي اللون الأحمر والأصفر والأزرق :  
نوع خمسة ١ - أصفر الكروم . ٢ - ليمون كريسون . ٣ - أزرق كوماتل أخرجه منها ١٢ لودا تنقلا





الألوان الحارة والألوان الباردة كدرجات ضوئية مثبوتة «الألوان الأساسية في دائرة التحليل اللون»



منظر لغروب الشمس يتكون من قيمة لونية ذات درجات حارة



منظر لغابة يتكون من قيمة لونية ذات درجات باردة

توزيع الألوان الأساسية في المائت دافلين بين الألوان الحارة والباردة

- |                               |                               |
|-------------------------------|-------------------------------|
| ٢ — بني غامق Burnt amber      | ١ — الأسود العاجي Ivory black |
| ٤ — أزرق الكوبالت Cobalt blue | ٣ — أخضر غامق Veredian green  |
| ٦ — أبيض Zink white           | ٥ — أزرق غامق Altra marine    |
| ٨ — أصفر الأخر uchre yellow   | ٧ — أصفر كروم chronic yellow  |
| ١٠ — أحمر رماني Chrinsonred   | ٩ — الأحمر Vermillion         |

شكل ( ١٧ )





استجابة كل منها في حقل تشكيلها فبأ لا بداء أفضل النتائج المزمع تكوينها من خلال العمل الفني\* .

وسوف نبين كيفية توزيع الألوان على سطح البانث مع التصايف الضوئية وتطبيقها على الألوان Hues وأصباغها ونوعيتها .

يفضل أن تؤخذ الأصباغ اللونية من الأنواع الجيدة وهذه الأنواع الجيدة تنتجها شركات عالمية معروفة . منها فرنسية وهولندية وأังกฤษية وأمريكية ورغم الصناعة مختلفة هذه الأنواع فإن الأسماء تقريباً متشابهة ماعداً بعض الألوان المركبة تختلف من شركة عن أخرى وسوف نسمي هذه الألوان بالأسماء المعروفة عالمياً حتى تكون لنا مدونة تقتدي بها عند الحاجة .

هذا من ناحية تكوين صحن الألوان Palette شكل (١٧) أما من ناحية تكوين الأصباغ وتركيبها كألوان أولية وثانية سوف نرجع بكم إلى الشكل (١٨) وسنرى كيفية معالجة هذه الألوان بمحابع جديدة مكونة عن الألوان الأساسية .

#### ب التأثير القائم بين لون وآخر من الناحية التطبيقية

حين يوضع لون في لوحة سوف يتأثر موقعه بضياء اللون المجاور له دون شك فمثلاً حينما نضع ضللاً صوبية على قماش أبيض سوف تكون بارزة عكس مركزها على اللون الأبيض الفاتح أي لدرجة تكون هذه الظلال غامقة وربما مقارنة للأسود وهذه الظاهرة ناتجة عن اللون الأبيض المساطع المحيط بها . شكل (١٩)

وحينما تغطي القماش الأبيض بالألوان المظلمة وبدرجاتها سوف نجد بعد هذه التغطية الألوان الداكنة السابقة قد خفت حدتها وأصبحت بالدرجة المطلوبة .

وهذه العملية وتغيرها السريع حسب وضع الألوان هي المعضلة الأساسية الحساسة عند كل رسام تستوجب وضع حساب لها قبل البدء بها أي معرفة ما سيحدث على الألوان ودرجاتها الضوئية قبل وضعها على اللوحة أو بالأحرى معرفة النظريات اللونية ومدى تأثير الألوان بعضها من الناحية العملية كما هو مبين في الشكل (١٩) .

#### ج العلاقات بين صبغة الألوان والفنون التشكيلية عامة

بيننا خصائص الأصباغ اللونية وسوف يكون لكل من هذه الفنون ألوان وأصباغ ترجع لخصائصها إلى تركيبها الكيماوي .

الأدوات اللونية وأصباغ الرسم : متعددة وتركيبها الكيماوي يختلف بين مجموعة ومجموعة أخرى والتركيب الكيماوي بين كل لون يرجع التركيب هذا إلى علم تكنولوجيا الأصباغ وأسماءها ومصطلحاتها الحديثة ومواد أصباغ الرسم (التصوير) تنقسم إلى تسعة أنواع .

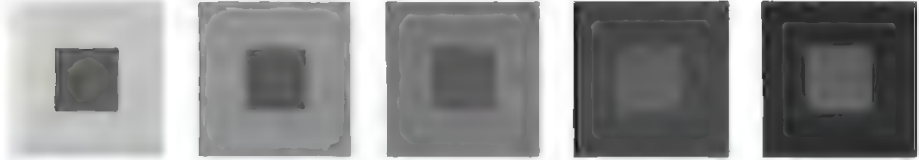
١ - ألوان الفريسكو (Fresco) الحائطية أو الجدارية . ولها صناعة خاصة تدرس في علم التكنولوجيا للأصباغ مع خصائصها .

٢ - القبراي وهي ألوان حائطية ومركبات منها عضوية كالكاراين والبييض وغيرها ولها علم خاص بها

٣ - الألوان الزيتية وهي الشائعة في العالم جميعاً لما لها من خصائص تلوينية وقوية واسعة والمعمول عنها في الرسم

شكل ( ١٩ )

نماذج أربعة للتأثير اللوني في ضوء الألوان خيادية والألوان المضادة لتجاورة لعصر اللون الآحادي داخل المربعات الصغيرة والدرجات الضوئية الملونة المحيطة بها



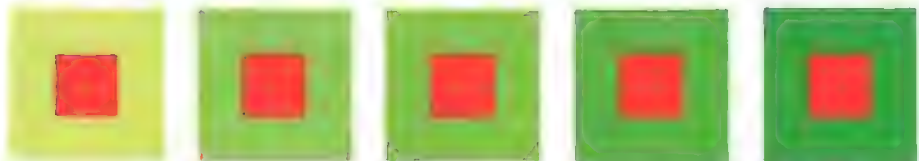
إن المربعات الخمسة في سلم ألوان الأكراماتيك الخيادية الرمادية وما تؤثره على الدرجة اللونية الواحدة داخل المربعات الصغيرة وكيفية ظهور هذه المربعات مع ألوان ودرجات المربعات المحيطة بها حيث عامل التصوئي اللوني وقيمتها يظهر بوضوح .



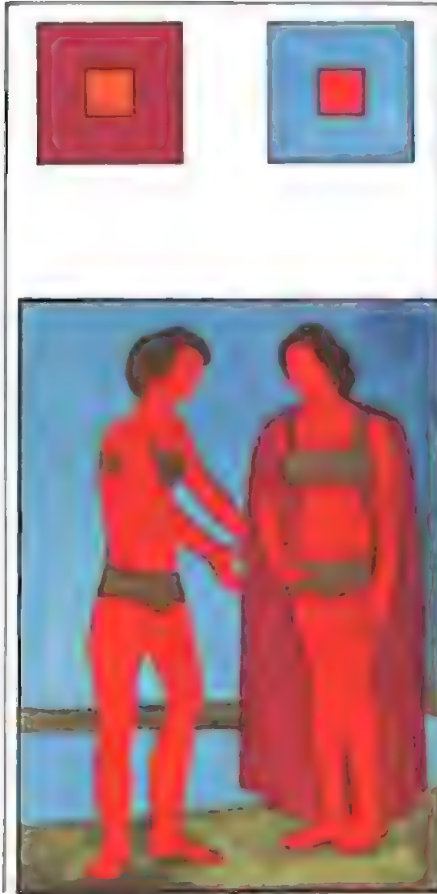
إن تناقص ضوء اللون البفسجي مع اللون التيموني الأصفر يربد من حدة هذا اللون كلما انقلع ضوء اللون المضاد له إلى الفاتح والغامق فاليفسجي العميق يظهر حدة الأصفر فيما التفسجي الفاتح يطمس للدرجة الضوئية للون الأصفر .



أما درجات اللون الأحمر من الفاتح إلى الغامق عامل مساعد في التجاور لظهور قيمة اللون الأزرق من جهة وقيمة اللون الأبيض الأحمر من جهة أخرى فصوص الأزرق مع اللون الفاتح المجاور أشد قوة من تجاوره مع الأحمر الغامق .



وكذلك اللون الأحمر يظهر صفاءه ونصوعه مع الأخضر الفاتح وكلما تدرجت في حفوت اللون الأخضر أظلم اللون الأحمر بالتدرج رغم أن اللونين متضادين في دائرة الألوان



٢ - يمثل سينجيدان التي على اليسار نوباً أحمر وأصبح لأن  
الزوجة القفطة بها فاقه كج في المربع الذي على اليمين وأما الشاب ذات  
الوشاح جسمها يظهر داكناً لأنها تحاطة بوشاح داكن والخمس  
لونه أحمر يتأثر بلون الوشاح كج في المربع الذي على اليسار فالأحمر  
واحد في كلا الجسمين ولكن التوني أخفط بهما يختلف .



١ - يمثل مطراً حلياً فيه دابة وأشجار وحيات مسحية .  
والأشجار متشابهة بالشكل والنون واحدة أما دابة فلوها داتج إلى  
نوحه الأصغر ولكن تظهر الأشجار في القفط السحجي أعس  
منها التي على الزاوية وفي هذه الحالة فإن الأولى قريبة والثانية القفطة  
تاليفسحي بعيدة ولكن كلا اللونين السحري مفرحة واحدة .

اللون في أغلب بلاد العالم ولها خصائص تكنولوجية

- ٤ - الألوان المائية : الألوان Water colours ولها صناعة خاصة وغالب شركات الأصباغ الزيتية الدقيقة تصنع هذه الألوان لكثرة استعمالها كمواد سهلة الذوبان في الماء وسهولتها من قبل طلبة الفن والفنانين
  - ٥ - الألوان الشحمية وهي ألوان جصية من مسحوق بعض الأكاسيد الملونة فللكانسيوم ممزوجة بدرجات متفاوتة من التلحوم أو الزيوت الخفيفة مع مادة طباشيرية الصنع على هيئة أقلام . ولها استعمال خاصة سريعة للتخطيطات الملونة والتأثيرات الزخرفية
  - ٦ - الأقلام الملونة : تصنع من مواد أصلب من الطباشيرية الباستيل ويستعمل أغلبها طلاب المدارس .
  - ٧ - الأحبار الملونة منها الصينية الملونة والسوداء وتستعمل في رسم التخطيطات الملونة والخرائط والتصميمات الهندسية والصناعية والزخرفة وما إليها . وكذلك تستخدم في الزخرفة ورسم ورق الجدران بمعاونة ألوان الكواش Guache أو الألوان المائية حين المقتضى أي البوستر Poster و Water colour .
  - ٨ - الألوان الحافظة : منها الأصباغ الوارنشات . والتبرا الحافظة . المسامات Immoliousions وغيرها كثير مما له علاقة بالعمارة والتصميمات الداخلية وكذلك تستخدم «البلاستيك» الملون كمادة رينة مع الألوان الزيتية المورشة بأشكال مختلفة في تزيين البنايات من الداخل حسب تصميم البناية . ومقتضى جمالياتها
  - ٩ - ألوان الفخاريات الكيميائية الخاصة بالترجيح الفخاري .
- مسحوق ناعم من الألوان المستحضر وخاص يطل به سطح القطعة الفخارية ويدخل فرن بدرجات حرارة عالية متسلسلة ولمدة معينة فيتأكسد هذا اللون بالحرارة ويعطي لوناً مطلوباً وهذه العملية تحتاج إلى حبرة كبيرة واسعة في معرفة كيميائية الألوان ودرجات صهرها بالحرارة والأفران المناسبة وتدرس في الأكاديميات والمعاهد في جميع العالم .



أكثر الألوان في الطيف المرئي وضوحاً من حيث اختلافات الكثافة والخطية ولم يسلط عليه رصفاً وملاحظة أفضل ولا حتى اكتفى به كبقية في مراحله المبكرة



١ - أزرق

٢ - أخضر

٣ - أحمر

- ١ - كورت ريف ( ١ ) وهي من الألوان الباردة وتتميز بكونها الباردة وهي تلي الأرض الباردة مع درجات الطيف المرئي .
- ٢ - ألوان ريف ( ٢ ) وهي ألوان وسط تلي ألوان التلال الطيف المرئي الوسط في أسفل اللوني على البحر وأحياناً التلال الباردة .
- ٣ - ألوان ريف ( ٣ ) وهي ألوان باردة في حافة التلال وتلي التلال الباردة الباردة وتبين للتلألؤ الباردة مع الأرض .



# المبحث السابع

## الموارد المستعملة للألوان

- ١ - المواد الشائعة المستعملة .
- ٢ - الأدوات وطبيعتها .
- ٣ - المميزات الجمالية للألوان التطبيقية . أهميتها - وعلاقتها .
- ٤ - رموزها ومعانيها في الرؤية عند الإنسان وفي الحياة الاجتماعية عند الشعوب .
- ٥ - المضامين الفنية للون والرؤية .

### ١ - المواد الشائعة المستعملة Using pigments

سبق وشرحنا في الفصل السابق مختلف الأصباغ وأنواعها وخواصها وسوف نكون لنا فكرة عنها هنا بالعلاقة النفسية عند الرؤيا .

منذ قديم الزمان فتش الأنسان عن ألوان يسجل بها أسرار حيرته وطموحاته عن طريق التزيين في دجل الجدران ولأهداف شتى . وتمرور آلاف السنين اكتشف هذه المواد إنما بطريق الصدفة أو طريقة التحضير واستخدمها في التصوير والتزيين إرضاء لأفكاره المنحة وعواطفه المتجددة والمادة إلى تطوعات المستقبل والخلود .

### ٢ - الأدوات وطبيعتها

الأدوات التي استعملها الفنان كثيرة منها الفرش أو الريش الصغيرة والكبيرة . والسكاكين ذات الأحجام والمقاييس المختلفة والأقمشة المسماة - بالكنفاس Canvas - وهذه الأقمشة لها تحضير خاص وكذلك الكارتون . والأوراق المدهونة بعض من أجراء دهن الكتان والترينتاتين وغيرها . والألوان المائية ومستنفاتها وكذلك الأقلام الملونة ... إلخ

إن الأصباغ الشائعة في تزيين الجدران والفساطيح الداخلية للمنازل والعمارات أنواع . منها : البورنيشات ومنها ما تمزج بماء والمسماة «المائية» ، كل هذه الألوان لها درجات ضوئية وألوان متباينة وذات مدلول حراري إذ أن اللون له درجة حرارة معينة فإذا كان أحمرأ حرارته أعلى من الأخضر ويقاس بمحرار خاص لذلك فنظم هذه الدرجات داخل المنازل تتوقف على فصول السنة أو البلاد الحارة والباردة . (ونرجو الرجوع إلى حقول هذه الألوان في الكتاب المدرج اسمه أدناه فهو عني في مقاييس هذه الألوان وتنظيمها وتصنيفها .)

### ٣ - المميزات الجمالية للألوان التطبيقية وأهميتها

لو إفترضنا الطبيعة أنقطعت عنها الألوان ماذا سيكون مصير تفسيرها ؟ الجمال الملوني في الطبيعة نعمة تضاهي في رؤية الأشكال التي تقع تحت حواسنا البصرية وتحيط بها وذات أهمية قصوى لتجميل الحياة ونكتنر

أليسنا بمقاييس ذوقية لهذه الغاية للاستفاضة في التزييق وكذلك النساء يعرفن هذا السر أكثر من الرجال عامة . والألوان تسد حاجة عاطفية منحة عندنا وخاصة الشباب والفتيات . وتوحي لديهم بأحاسيس غاية في العمق العاطفي . والتمييز اللوني ذو أهمية كبيرة خاصة إذا صدر من سطح أو ثوب أو لوحة أو جدار أو أثناء حزني واحد . وحسن هذه الألوان يعطينا انطباعاً يبقى عالقاً في ذهننا مدة طويلة . كما تبقى آثار الموسيقى أو العناء . وعملية التسبيح هذه ترتبط بقوانين مرت بنا ولها مدلولاتها الحسية والرمزية والموسيقية في تراكيبها وقربها من بعض فهي تدخل في كثير من مظاهر الحياة اليومية من تنسيق الحدائق وألوانها وأزهارها وأشجارها والطرق العامة وتجميلها بالأشجار والنباتات القرميدية المزوقة (بالتطابق) والمحال لشجارية المصنعة هذه الغاية . والأبيسة التي نلصقها والآلات التي نستعملها وامقتنيات الثمينة كالخيل والأحجار الكريمة والأواني المعدنية . والخزفية والآلات المدهونة والمحفورة والمنحوتة والمنلونة بأطلس جميل يغلفها كل تلك مضاف إليها المنحوتات الجميلة والمزخرفات الزينية ذات المواضيع المختلفة والتحفيات والعمارات الباسقة ذات الزجاج والمواد الحديثة الملونة التي تعطي راحة نفسية حمالية للالسان وتضيف إليه الأمل في الحياة .

إن ما يعطيه لنا التصميم الداخلي من ألوان تساعدنا على حب هذه المساكن التي نعيش بها ونقضي أهم أوقات حياتنا الاجتماعية فيها وهذا أمر مهم جداً بالنسبة لنا واللون رموز عديدة بالنسبة لبعض الشعوب وعاداتها ومدلولاته عديدة سوف نشرحها .

#### ٤ - رموزها ومعانيها في الرؤية عند الانسان وفي الحياة الاجتماعية عند الشعوب

اللون قديم مع الانسان وله مدلول عام عند الشعوب ومدلول خاص عند الأفراد فالشعوب اتخذت الألوان رمواً عاطفياً لكانها أو سياسياً (كالأعلام) والدول ترمز لنفسها رموراً تستعمل في ساحات الحرب وعند القادة والجنود والقبائل تكون لنفسها شعارات ملونة تميز بها عن الغير حين اعلان الحرب على غيرها ويمكن للفرد البدائي أن يزين نفسه بالألوان وذلك تقرباً للعبادة والصلاة أمام الطوطم وكثير من العادات الهندية والبوذية والفارسية تعتمد على رموز الألوان التي يلبسها الكهنة حتى الآن كما نشاهدها بين رجال الدين في مختلف الديانات .

وتنظيم الألوان لعب دوراً مهماً في حياة القبائل البدائية والمتحضرة على السواء . ومظهر الألوان له دور عاطفي واضح عند الأطفال يختلف عنه عند الشباب فالطفل يفرح بالألوان الأساسية الأولية أيام العيد منها الأزرق ، الأصفر ، الأحمر ورمكانها وذلك للزينة والبهجة وتخصيص حاجة غير اعتيادية في نفس الطفل يسا عند الشباب تأخذ رموراً أخرى مثل الأحمر رمز الحب والفصحى المشرق رمز الأمل وهكذا . وكلها مكونة من الألوان الثنائية الأساسية كالبرتقالي والأحمر والأخضر ودرجات ضوئية فاتحة أو عاتقة حسب الرغبة . أما عند الكهول والشيوخ فالأمر يختلف وخير دليل على حموت العاطفة هو اهتمامهم بالألوان المكونة ألوانها من الدرجات الضوئية الثلاثية (الرمادية البيضاء والسوداء ومشتقاتها) . أن الألوان لها مدلولاتها وهي :

#### أ - الألوان الحارة

كالأحمر والبرتقالي والأصفر تدل على العاطفة المشوبة عند الشباب وتمثل النار والانفعال والقوة والخطر والدم يرمز له بها وهذه الألوان تدل على السطرة عند بعض الشعوب ولذا رحلتها المسؤولون يلبسون الألوان والعمائم الحمراء في الاحتفالات الرسمية لبعض من ملوك القرون الوسطى ورجال الدين المسيحيين كالكرادلة والبطاركة .

## ب - الألوان الحيادية

أسوداء والبيضاء ومتتقاتها الأحادية Ach-and Monochromatic colour ، هذه الألوان تدل على الحزن والتكبات والأسى عند الأفراد والشعوب ولذا نجد الناس يلبسوها في المآتم والمراسم الرسمية وأيام الحزن الشديد وهي رمز للخيبة وفقدان الأمل في نفس الوقت تدل على الوقار والرأفة وكنها العاطفة وأهمية صاحبها كما نرى أغلب رجال الدين يفضلون هذه الألوان وكذلك الشيوخ والكهول .

## ج - الألوان الباردة Cold colours

هذه الألوان لها مدلول واسع في عالم الإنسان وتدل على الخير والخصب والسعادة والغنى والأمل واليسر وصحة العقل والجسم ولها مدلولات فرعية وربما رموزها تدل على السلام الدائم والخبية بين الشعوب وللدلالة على صحة كلاً منا نرجو النظر إلى السماء والماء والحقول لنعرف مدى تأثير هذه البقاع وألوانها كجزء من الطبيعة علينا وما خرجوا أيام العطل إلى الطبيعة إلا لأن هذه الألوان جزء مدح يدفعنا للوصول إليها بصفة ذهن وحسن رؤية وأمل سعيد واسع . وإعتراف مع عناصر الطبيعة وغاباتها ومزارعها وأشجارها وساتيا وحقولها ذات الألوان الباردة . فالألوان الحارة بالنسبة إلى الشعوب الحلبية أو ابدائية سعدتها حين لبسها أو العيش معها وفي منازلهم ونضفي وتزد من العواطف الجياشة ونضفي الحركة والقوة والألوان الباردة أقل عاطفة من الحارة وأكثر سحراً للإنسان وأبعد حسناً في تقبلها وتأثيرها .

أما الرمادية والسرءاء فهي دائماً لها حالاتها الخاصة ولها شعوبها التي تعتقد بها رمزاً لها . وهي صفة الرزانة والحزن وكنها العاطفة والسيطرة .

وما ينطبق على المواد الملونة بمطابقاً على الضوء الملون ويخدم أكثر من ذلك أنه وسينة حديثة لتكوين التصوير الفوتوغرافي . والسنيما . والتلفزيون الملون والتصوير الأساسي كنه يعتمد على الاضاءة الملونة .

## ٥ - المضامين الفنية للون والرؤية

كل عمل فني له مضمون ووظيفة ورؤية وعاية حسية : فالعمارة وألوان موادها لها عرض حسي . ووظيفته للتأيداء ورؤية جمالية وعاية من أجنها نيت وما ينطبق على الرؤية في العمارة وخصائصها يطبق على النحت والنحت الملونة والألوان الزيتية في اللوحة . والجداريات والخزفيات هذه الأعمال لها مدلولها النفسي والوظيفي وهي تعتبر كحروف أبجدية لتكوين الكلمة والكلمة تكون الجملة والجملة تكون كتابة الانشاء الموضوعي لفكرة أو شعور أو رؤية معينة وجب تطهارها إلى عالم القصة أو الأدب أو التاريخ .

وعداً مدلولاتها بين الشعوب لها مدلول فردي يرمز بها للأشخاص إذا ماظهروا بها في الحياة العامة لاسين أحد الألوان الآتية وماذا تسمى بالنسبة لهم .

آ - الأزرق يرمز إلى الأخلاص والشرف والأمل وصفاء السيرة عند الفرد (اللون الأزرق الكوبالت)

ب - الأحمر يرمز لصاحبه . اخب جنسي والعنف والثورة وخطر الدم . والمغامرة والنار .

ج - الأصفر (الليموني) - والكروم) يرمز إلى صاحبه بالخطر والدهاء والجبن والحسة والخيانة وعدم الأمانة : والمرضى والسقام الدائم .

د - الأسود رمز الموت والظلام والخزن والمأساة والانكماش والكفاف الحيائي والصفوية في مفاهيم الحياة . ثم يدل على قيمة صاحبه ومركزه الاجتماعي والترسمي . ولذا يلبس في المآتم والأحتفالات الرسمية .  
هـ - الأبيض : رمز للصفاء ونقاء السريرة والهدوء والأمل وح الحير والبساطة في الحياة وعدم لتقيد والتكلف .

و - البنفسجي الفاتح : رمز العظمة والسيطرة وهو لون شبه ناز إذا ما قيس باقي الألوان ويميز صاحبه بمراجبة خاصة طاغية وربما كانت ذات قسوة مريضة . وعد الخجين يعتبر رمزاً للصلة والعاطفة .

ز - التشكيلة اللونية : تدل على صاحبها عدم الكفاءة وضعف الشخصية وارتباك الحياة والعقل وتدل على عنف خاص . وإذا كانت مسقة دوقاً تدل على ناحية ذات صفة عامة وربما تكون عرقية أكثر .

ونختم هذا الفصل بالقول التالي : الألوان كالموسيقى وحروفها لها مدلولات متعددة جداً وكلما ازدادت خبرتنا في تطبيقها ارتفع بنا الذوق اللوني موسيقياً لينسجى مع الذوق الانساني والأمر ليس بالعمل السهل يحتاج الى حسن موسيقي مرهف وداني في نفس الوقت الذي يجب أن يكون معبراً عن رؤية واضحة ذات موضوعية مهما كان نوعها لتدل على جمال في العمل الفني الواحد أو المتعدد الحقول والواجبات والوظائف .

الايقاع الموسقي المنظم بشكل فردي أو أسلوبي في اللون له التدخل الكبير في عملية النماح المتشروع أو النوحة الفنية . وكلما تعمقنا بدراسة اللون أدركنا أننا كمن يفج الماء الكدر لاستخلاص الماء الناصي الذي ينعش النفس والجسد\* .

سجل الألوان من موج اتلان الأساسية ودرجاتها

المتخلقة مع اللون الأسود والأبيض ودرجاتهما

١ - مشتقات الألوان الأساسية وهي الحمراء

والخضراء والبنفسجاء والزرقة chromatic

colours

٢ - مشتقات سلسلة من أفل إلى أسفل

مدرجات قائمة ومتوسطة وعامقة ونسبها

بالألوان الأحادية مثل الأحمر يتراوح ها

بين الفاتح والغامق ومكثدا بنجاة الألوان

وانسها يسمي monochromatic colours

٣ - الألوان الرمادية العادية ودرجاتها

المتروحة بين الأبيض الفاتح والأسود

الغامق ومدى مزجها بنجاة اعتدال اللونية

وفي هذه الحالة تغطي لنا إيا سطرعا ثوبيا

عائقا أو سطرعا عاكسا وانسها

السمي achromatic colours

إن سجل هذه الألوان موزعة بين الألوان

الساخنة وطلافا للعامة وبين الألوان الباردة

والأكثر الباردة وكيفية صبغة الألوان المتضادة

والألوان المتشعبة نسبة إلى بعدد وقرابا من

بعضها .



## مراجع للبحث يمكن الاستفادة منها

## المراجع العربية

- ١ - التكوين في الفنون التشكيلية لمؤلفه عبد الفتاح رياض - الطبعة الأولى ١٩٧٤  
الناشر دار النهضة العربية - ٣٢ شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة .
- ٢ - تحولات الخط واللون (مدخل إلى ماهية الفن الحديث) لمؤلفه حلم جرداق -  
الناشر دار النهضة البيرونية ١٩٧٥ .
- ٣ - أعجوبة الضوء - كيف ولماذا نرى - تأليف هاي راتشليس  
ترجمة الدكتور سيد رمضان هدارة . (١٩٦٠ - القاهرة) الناشر دار الخيل للطباعة  
١٤ قصر اللؤلؤة بالنجالة - القاهرة - مصر .
- ٤ - تكنولوجيا التصوير - تأليف الدكتور المهندس محمد حماد ١٩٧٣  
الناشر مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة .
- ٥ - انظواهر البصرية والتصميم الداخلي - للدكتور حسن عزت أبو جد - ١٩٧١  
الناشر جامعة بيروت العربية .

## المراجع الأجنبية

- 1 - The Art of color by Johannes Itten-tras by Ernest Van Hagggen.  
Pub.by Reinhold Co.New York 1973.
- 2 - Art fundamentals. by Ocvirk. Pub.by C. Brown- Co. Dubuque Iowa 1962.
- 3 - Basic color by Egbert Jackson Pub.by Theobald Chicago 1948.
- 4 - (FA) Famous course 7-13- Pub.by Westport connecticut- U.S.A 1967.
- 5 - Art structure- by- Henry. N. Rusmosen Pub. by McGraw-Hill Book.Co  
INC.1950-New York.
- 6 - The Art of light and color by Tom Doglas Jones- Pub by Reinhold Co New York  
1972.
- 7 - Methuen Handbook of colour by- A.Kornerup-and J.H. Wanscher.  
Pub.by Eyre Methuen. London. 1978.



# الباب الثاني

## الخط

### البحث الأول

بما يتكون الخط وكيفية تكوينه .

### البحث الثاني

طبيعة تكوينه الفيزيائي والمساحية والنظمية .

### البحث الثالث

الخط في الفراغ .

### البحث الرابع

طبيعته تكوين الخط وأنواعه .

### البحث الخامس

تشكيل الخط فنياً من الفراغ والمساحة .

### البحث السادس

أنواع الخط وقيمة الصوتية واللونية

### البحث السابع

الفرق بين خطوط اللغات كرموز والخطوط لتشكيلية .

### البحث الثامن

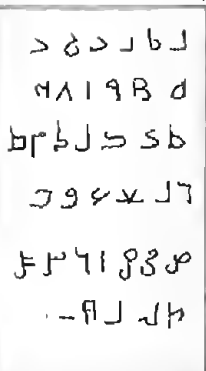
تشكيل الخط فنياً .



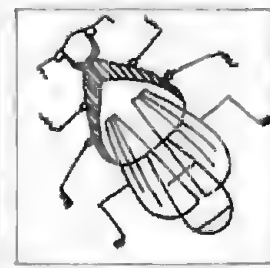
شكلاً (٢٣) - (٢٤) حركة النقطة مكونة الخط في الفراغ



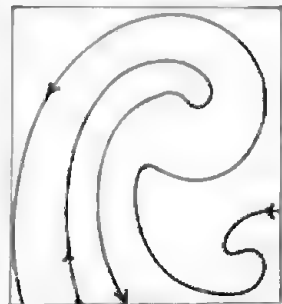
حوصلہ صحت



١٠٠: المخطوطة العربية



تکریر نقطہ



حركة النقطة في الفراغ: مختلف أشكال الهندسة منحنية وذات زوايا مستطوحاً عقودية أو مهدفة

# المبحث الأول

## مِمَّ يَتَكَوَّنُ الْخَطُّ وَكَيْفِيَّةُ تَكْوِينِهِ

نظرة عامة .

- ١ - التصويرية والهندسية .
- ٢ - تكوين الخطوط الوهمية في الطبيعة والفراغ .
- ٣ - تنظيم النقطة في الفراغ .

نظرة عامة

إن الخط رمز في الفنون التشكيلية كمؤشر يُمثل النور والظل والفواصل بينهما . أي عند تحركه يمثل **السطح بين سطحين** سطح يرمز له بالظل و سطح يرمز له بالنور أو السالب والموجب وهو احتزال هذين السطحين كحد فاصل في أبسط حالاته . ولأهميته وح دراماته بشكل مستفيض لما له علاقة في تكوين التصور عند الإنسان . وهو الأداة المسجلة لجميع أفكاره وتصويراته التي تعد رموزاً خطية لأفكاره التي يريد ألا تعيب عنه كما في أحرف اللغة أو صوراً واضحة مقفلة للطبيعة من جميع أصنافها كالحيوان والنبات والوسيلة المسجلة الحافظة في سجل العلوم والفنون العامة لتلا ينساها الإنسان . والهندسة والبناء والأشكال والصناعة والرياضيات وكل ما ابتكره الإنسان من علوم ومعارف كحصينة للذهن الأملع . وذلك منذ القديم قبل أن يعرف القراءة والكتابة حيث كان **بدائياً يعيش في الغابة** . ويسبح في مياه البحيرات والأنهار وربما في القدم السحيق . حرك أصبعه على رمال الشواطئ ، فحمرت تلك الأصبع بعض الأشكال بالصدفة مما أدى إلى انتباهه لذا وانبهاره لتكوينها الأول وأخذت هذه الغريزة تنمو عنده ويقفد بعضه البعض في المحاكاة والتعلم وتطور هذا الموضوع كما مرَّ في مقدمة الكتاب إلى أن كثَّفت نفسه كوسيلة في الفن تنشر رعايته لمكبوتة وعقائده التي يريد لها الحياة وتطور الفن كما هو معلوم .

وصناعة الخط ليس بالأمر السهل فهو العماد الأساسي في تصميم جميع الفنون الجميلة والصناعات المتطورة وله صفات متعددة منها :

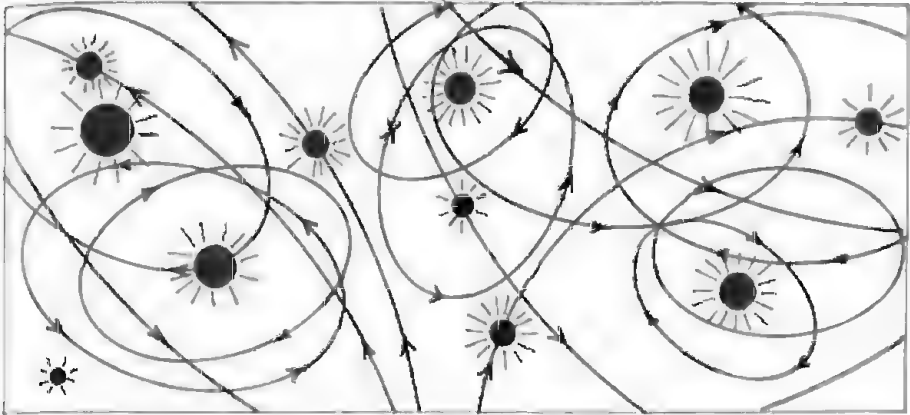
١ - التصويرية والهندسية

والجسائية واللغوية والرمزية والصناعية والجمالية وكل من هذه القروع له دراسات رئيسية متكاملة ونضحة القواعد ذات رموز معينة في أي لغة وزمان كان ذلك ، لتعلم للخط أو رموزه " إن الخط له مدلولاته في الفنون التشكيلية وله مقوماته ومواصفاته وله تكوينه وإنشاءه وهو يتميز بالرؤية الواضحة التي لا لبس فيها . وهو وليد ابتكار الإنسان . وموجود من الأزل وفي الكون الخارجي وسنين ذلك .

٢ - تكوين الخطوط الوهمية في الطبيعة والفراغ

اتنا درسنا في علم الفنك والجغرافية الطبيعية حركة الحوم والكواكب والشموس والنجوم والمدنبات والأجيلة التي تتصورها في حركتها إما حول نفسها أو حول شمسها أو حول الأجرام الأخرى

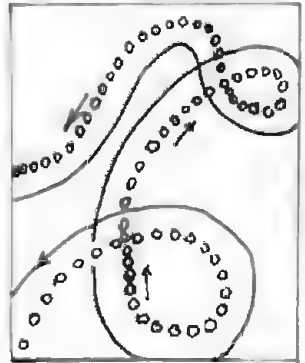
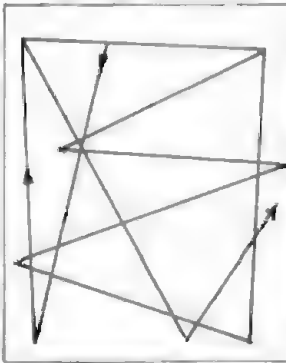
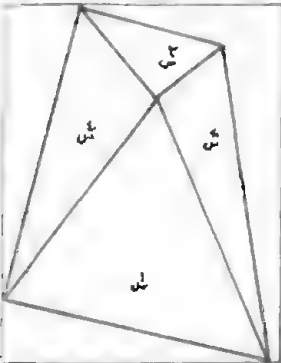
شكل ( ٢٥ ) مدار الكواكب والشمس في فلكها الوحدى نسبي بحجوى مخطوطه نسبيه



١٢

الحركه المبطه في سطوح

٢٠ مبنية ذات واما . لا تحرك النقاط والخطوط لتكوين سطوح

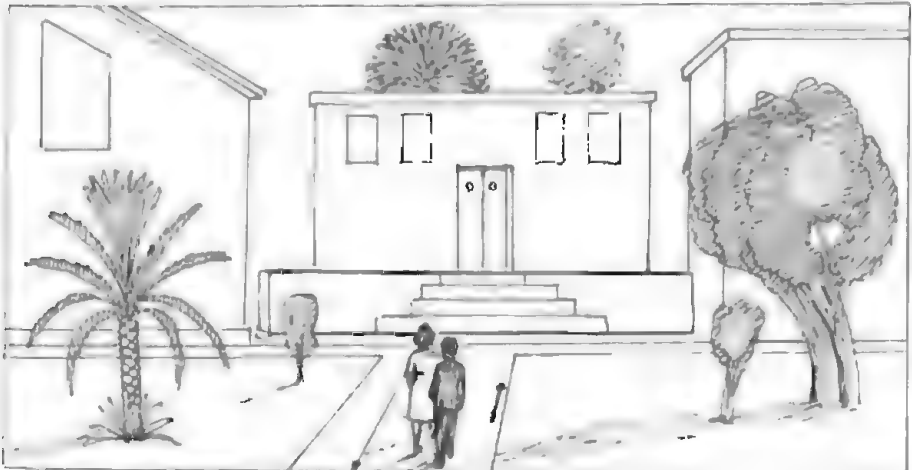


٢١

الحركه المبطه واحد في فلكها . ٢١

٢٢ تكون المهندسات بواسطة الخطوط في حالة المنظور والتركيب هينال

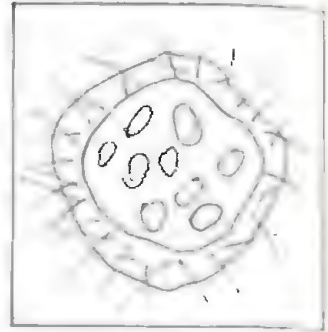
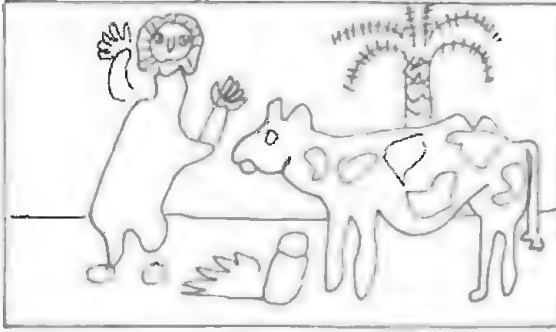
٥٠



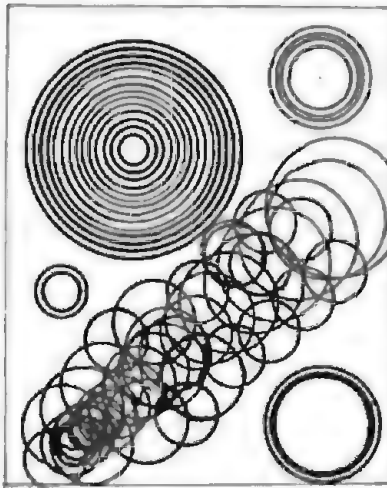
خط المنظور

شكر ( ٢٦ ) تشكيلات مختلفة والأعمار والفكر مختلفة بواسطة الخط كوسيلة للتعبير الفني .

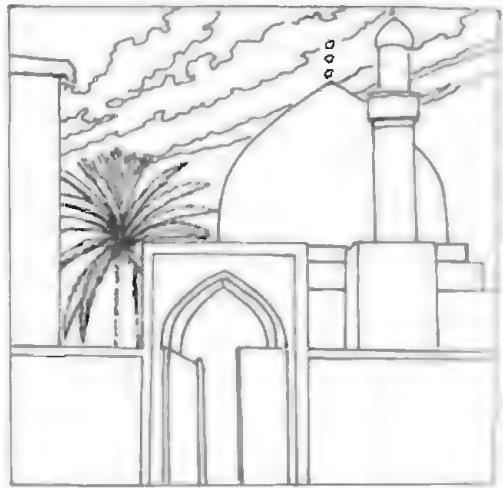
١ . عمر مريض للتعبير عن عقله المستقر ، ٢ ن . حبيب البقرة في الربيع كما تحبها طفل عمره (٧ سنوات)



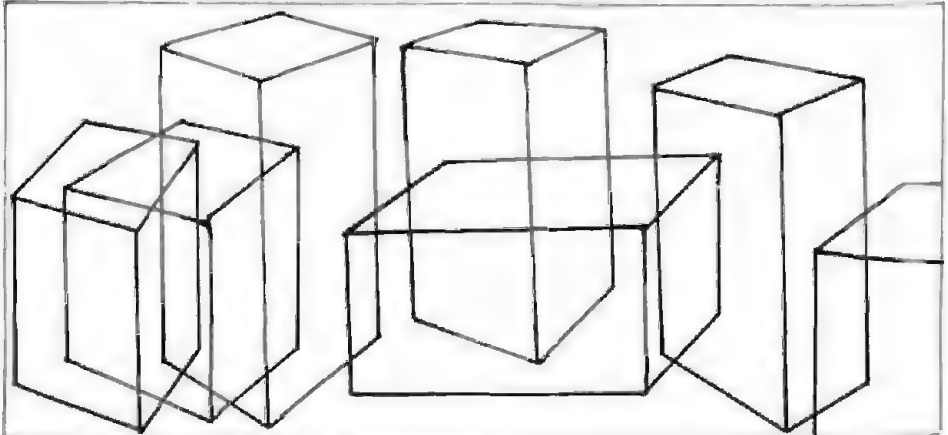
٣ ن . تشكيل مختلف الخط بأحجام هندسية



٤ ن . تشكيل معماري للمنظر مع السبب المناسبة



٥ ن . تشكيل ميكانيكي لظهور الأجسام بواسطة حركة زوايا خط الشطري



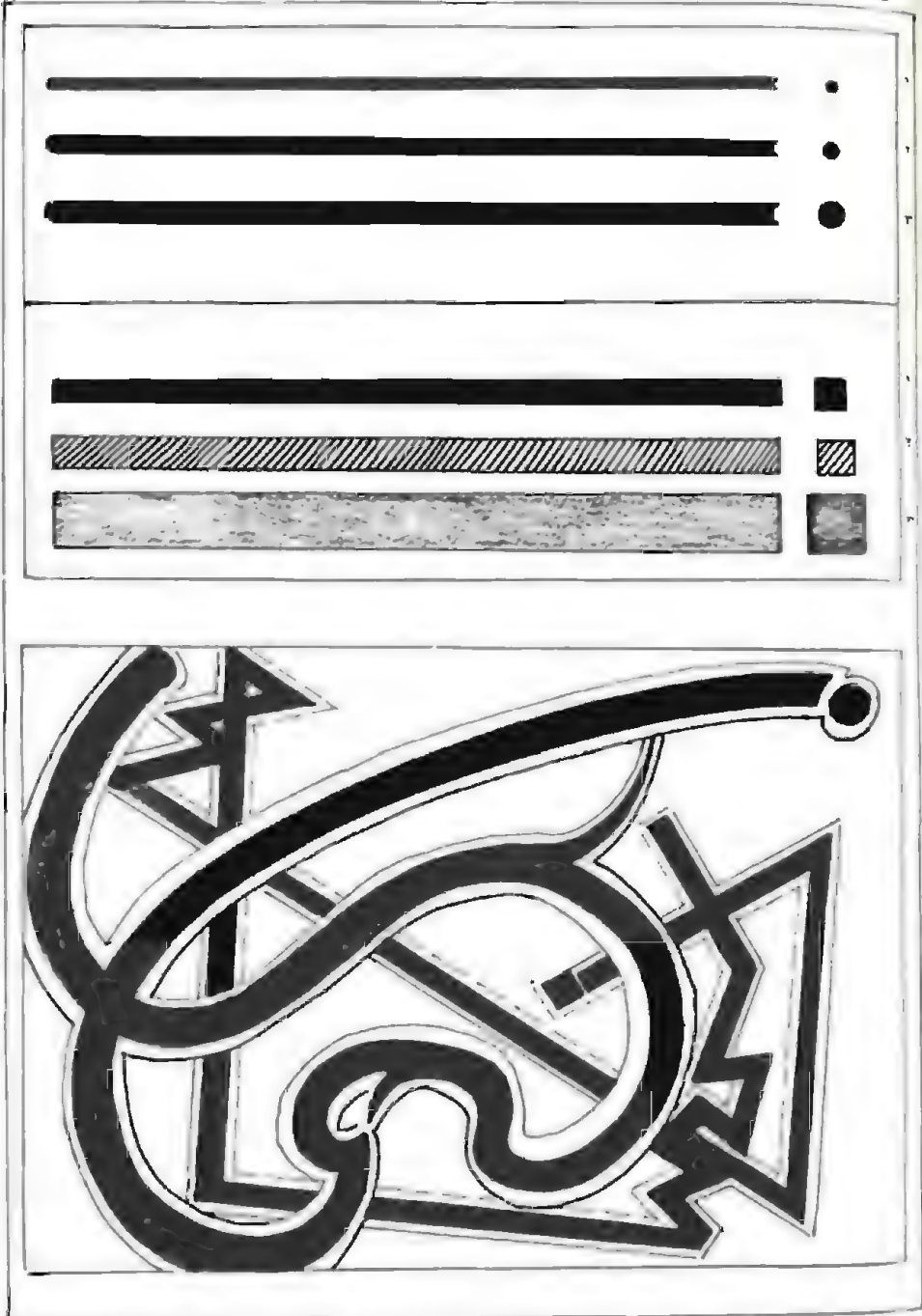
وكيف نراها على هيئة شهب .

ولو أخذنا الكرة الأرضية وتحرك مدارها حول الشمس في الفضاء الواسع لاحتك أننا نحزم قاطعين بأن حركة الأرض حول الشمس تترك مجرى لها في الفضاء بعيدة في الأغلب وأن دورانها حول الشمس يستغرق ٣٦٥ يوما في السنة إذن ما طول الخط الوهمي الذي تتركه الأرض خلال سنة كاملة حول الشمس انه مرر للمسافة والخط في الفراغ لأن المسافة تقاس بالحركة والخط وهكذا سوف نغير عن حركة الأرض بأن جرم الأرض بالنسبة للأفلاك لايزيد حجمها عن نقطة واحدة متحركة كما مرأها في الشكل (٢٤) صورة (١٣) فهي عبارة عن نقطة منطلقة في فنت معين لها قانونه جذب الشمس والكواكب السيارة الأخرى الشمسية وترتبط بقتانون حاذية مربوطة بعوالم وبمجموعات شمسية أخرى تتأثر بها وتغير مجرى أفلاكها على خط هندسي في الفضاء . وعند تحرك هذا الكوكب أو النقطة تكون عندنا الخط المتحرك والخط المتحرك يتميز بنوع من الحركة وله أبعاد قياسية إن كانت طولية أو عرضية سوف نشرحها فيما بعد .

وكما في الطبيعة وفي المادة وفي الضوء من شعاع يرسل على هيئة خطوط شعاعية تتكون الحركة للأجسام في اتجاه وسرعة ومدار وتتكون الخطوط وأنواعها وسعتها وأشكال حركتها وأهميتها وتغايرها ومدلولاتها وسوف نتكلم عن كل واحدة من هذه الصفات ومدى ما نخدمه لعناصر الفنون التشكيلية هذه .<sup>٤</sup>

### ٣ - تنظيم النقطة في الفراغ

لا يمكن للخط أن يتحرك دون فراغ أو سطح يرسم عليه . وعن الصعيد نجسم . لا يمكن للطائرة والآلة والسيارة أن تتحرك في الفراغ دون تشكيل خط لهذه الحركة بمس خط السير وله اتجاه وأبعاد أي (مقاييس) وكذلك الطائرة أو الصاروخ في الفضاء ولكن الانسان والطفل خاصة يجد من المتعة والجدة حينما يحرك الضابض على سطح ناعم يبهجه ويكون عنده خيال جديد مسجل . وهذا التسجيل له مدلولات عديدة عند الطفل والبالغ والانسان البدائي والمتحضر ، ومن هنا نشأت الصلة بين ما يبدعه الانسان لنا في رسم الخط وما يفسره خياله عند استنباط رسم هذا . ولذا كانت الصفة التي تعطينا رمزا في الخط ذاته هي صفات أصيلة مربوطة في تفكير الانسان العالي إن كان علما أو فنا تشكليا . ووجدنا التنظيم عند الانسان ناتج بحكم البيئة وهذه البيئة محدودة بمساحة والمساحة لا بد أن يكون لها حدود وهذه الحدود لا بد أن يكون لها هندسة أو شكل هندسي لحصر أفكارنا داخلها ومن هنا تحرك الخط عن طريق النقطة أضحي اختلافا كبيرا في مفهوم الحاصل من حركته وهذا الحاصل هو التفسير الأساسي له . إن كان رمزا كحروف اللغة وتصويرا كخطوط الرسم أو هندسة وخطوط التصميم الميكانيكي والمساري كل ذلك يؤدي إلى الصفات والرموز والصور التي نحن بصدها . فالطفل مقطور على تحريك النقطة ولكن بشكل عفوي وتلقائي وحاصل متحرك النقطة أنواع من الخطوط الساذجة ربما متصلة بتصوره الباطني أو وعيه البدائي . أما عند الواعي والثقاف والتعليم نجد حركة النقاط والخطوط هي رموزا لها مدلولات إما فنية نحتة أو علمية نحتة أو بين ير حسب الحقل الذي تقوم على خدمته هذه الخطوط\*\* .



٣ - ثلاثة أنواع من الخطوط واحد مصدره النقطة والثاني لأربع مصادر الربع وهناك خطوط أربعة متباينة قسم منها على هيئة خطوط متصلة واسم على هيئة خطوط صغيرة متقطعة ويصنع هذه الخطوط نطقي ماني وبقاعث مختلفة . وتختلف في عرضها وامتداد متوقعة عن نوع تكوين سنها وحركتها .

# المبحث الثاني

## طبيعة تكوينه الفيزيائية والمساحية والظلية

١ - تكوين الخط ومساحاته ، مدلول الخط .

٢ - فيزياء الخط الظلية والمساحية .

### ١ - تكوين الخط ومساحته ومدلول الخط

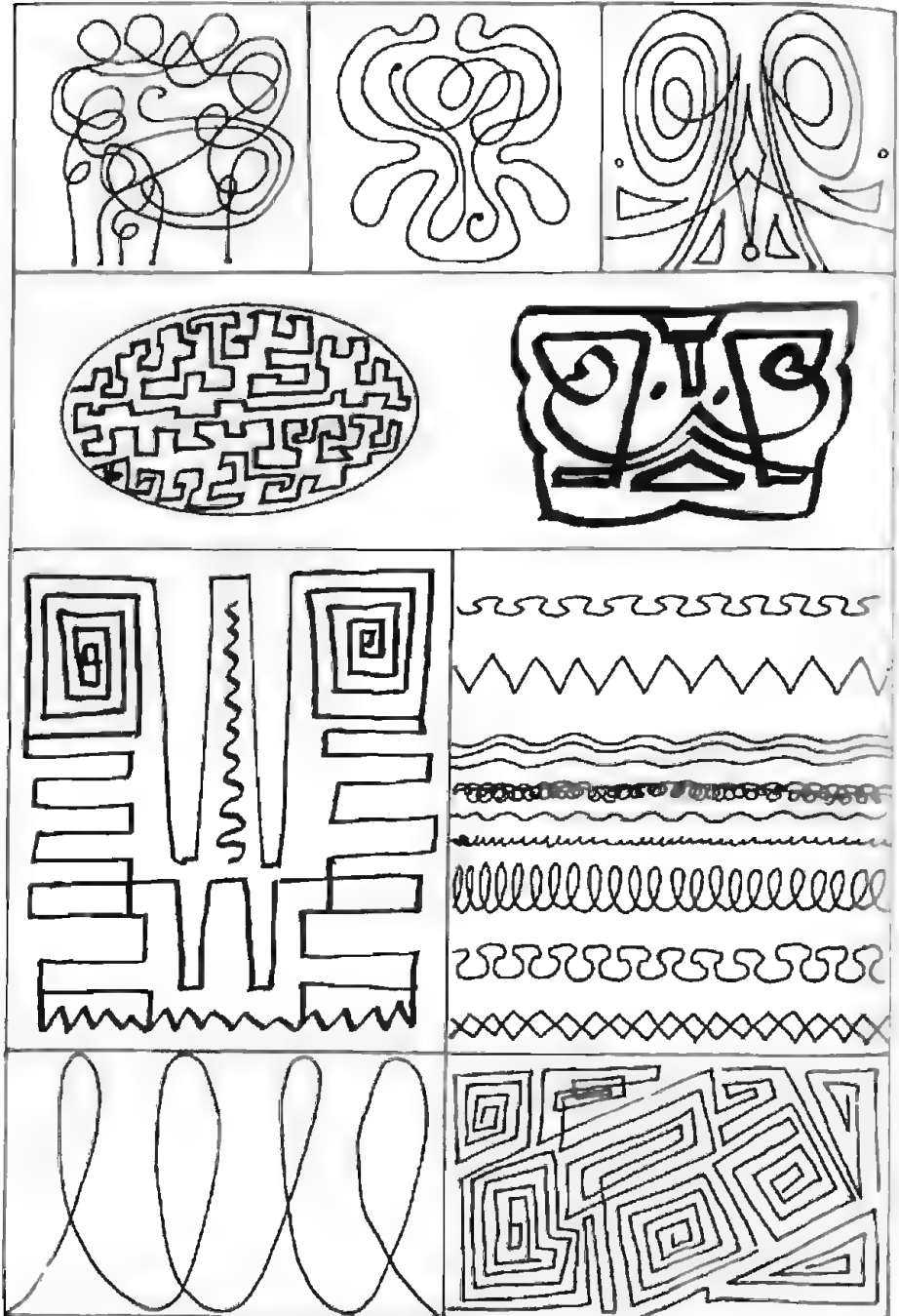
إن صبيعة تكوين الخط ومساحته تتوقف على مساحة وحجم النقطة التي انطلق منها والتي يمثلها . وهنا نفترض النقطة على نوعين . نقطة دائرة ونقطة مربعة . ومقياسيهما يتوقف على الفرضية التي نريدها حسب مساحتها وتكوين الخط يتوقف على مساحة النقطة المكونة منها .

وإذا كانت النقطة دائرة فيكون الخط عرصاً له يساوي قطر تلك الدائرة أو ضلع المربع المنحرف عنه فرضياً كما في الشكل ٢٧ ، صورة رقم ١ .

إن هذا التكوين طابعه يعتمد على الحركة الفيزيائية للخط ويتكون من طول وعرض وأما الطول فيمكن إمداده لأطوار وأبعاد إلى ما لا نهاية وأما عرضه فلا يمكن تعييره إلا إذا أردنا أن نعب بهذا العرض حسب المتعضيات الفنية فيكون ذلك ممكناً وحسب الحاجة ولكن درجة لونه تختلف باختلاف العرض والصورة الذي نسحه ورسمه به ويكونه ذاتيحاته . وهذه الاتجاهات والأبعاد وعرضه اللون ومساحته تتوقف على الصفة للسطح الذي يرسمه عليه . فإن كانت المساحة واسعة مثلاً  $3 \times 4$  م في هذه الحالة نحتاج إلى خطوط عريضة تنسق مع مساحة هذه اللوحة الكبيرة وربما تتكون بعض الخطوط الرفيعة كهدف تكويني مكمل للخطوط الأساسية العريضة وهي هنا تأخذ الطابع النهائي للوحة . كما نرى ذلك في الشكل (٢٧) نخطيط (٢) . إذن عماد الخط يتوقف على عرضه وطوله حسب الحاجة وإن الآلة أو الفرشاة التي يرسمه يتوقف عرضها على كبر المساحة المراد الرسم عليها . مثلاً رسم صورة صغيرة لكتاب نحتاج إلى ريشة أو سلاية صغيرة رقيقة لهذا العرض حتى ندقق في صفاة الصورة المراد رسمها وذلك لصغر المساحة . ولكن إذا رسمنا صورة كبيرة تكون الفرشاة أو السلاية أكبر وأكبر كلما كبرت المساحة .

تتوقف لصورة المراد تخطيطها على طبيعة تكوين النقطة والخط الناتج عنها فإن كانت النقطة غامقة كان خطها ناتج غامقاً وإن كانت فاتحة اللون كان خطها فاتح اللون وهذه الدرجات تتفاوت بنسب متفاوتة حسب الغرض الفني وساعد هذه الصفات في الشكل (٢٧) (م ٣) ونجد تكوين الخطوط يتوقف على نوع تكوين الخط من حيث العرض والطول والدرجة الضوئية أو اللونية التي يتلون بها . الشكل (٢٨) .

وهنا نخرج بنتيجة مهمة وهي - أن الخط مكون أساسي لكل شكل يرسم في التكوين الشكلي لتصون التشكيلية - وهو بنفس الوقت يمثل المساحة والخط لأنه يحمل الصفتين تماماً وعرضه في بعض الحالات تمثل بالخط وبعض الأحيان بالمساحة . وهو يمثل كذلك الأبعاد والمقاييس والمسافات في السطح الواحد أو على سطح الكرة الأرضية أو في حركة الأفلاك مجرى سرعة الكواكب والشموس . أو الحركة لها أو غيرها حسب الأهداف والأغراض المراد بها رسم الخط .





فالخط هو أساس في تكوين الرسم الهندسي والمعماري والرسم الفني ورسم احرف والرموز والأشكال واهيئة . والأحجام والسطوح الهندسية والطبيعية وأحجامها وكل ما يتعلق بالفكر والرؤية الانسانية وتجسييمها للفن والجمال والصناعة والهندسة أو كوسيلة للتأصياح والرمزية معبرة في حروف اللغات . أو للدراسات النظرية أو السنية وما إليها . هذه المدنولات تشير إلى الخط المعبر الأول . كما بينا سابقاً والمدلول الجيد من رسم الخطوط هذه يحتاج إلى خبرة وممران كبيرين وفهم لتكوينه وربط مقاييسه حسب الحاجة الفنية والعلمية حتى يؤدي الرسالة على أحسن وجه بطلابه الفنان أو غيره حسب الغرض الذي يخدمه هذا الخط وفي الخقل الذي نحتاجه له .

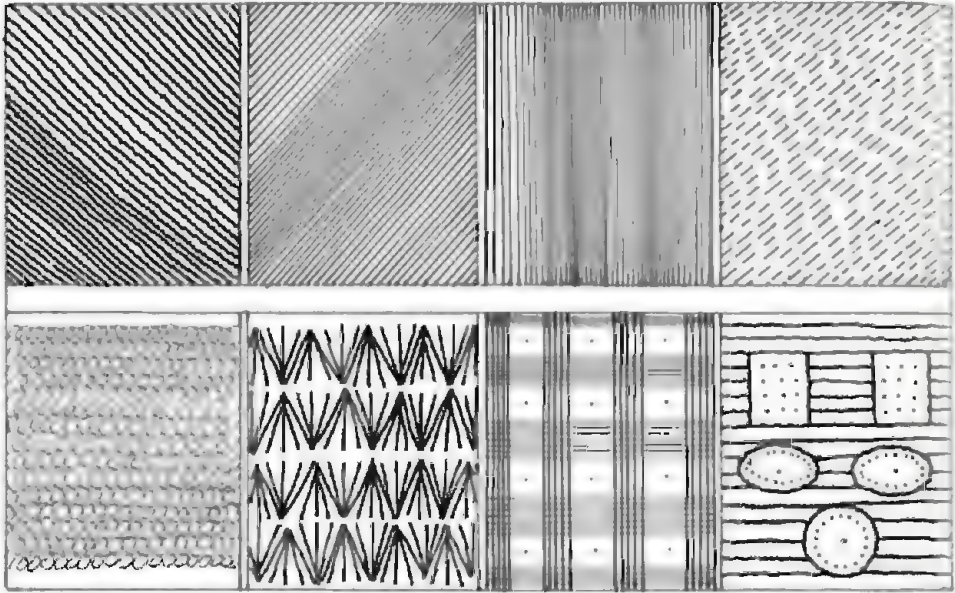
## ٢ - فيزياء الخط الظلية والمساحية

الخط إذا تحرك عمل حائراً طلباً كحقيقة لتحركه أي أنه يعمل بين سطح ومسطح آخر ولكن إذا تضاعف هذا الخط بأعداد كثيرة على نفس السطح المقصود تكون من تضاعفه سطحاً ظلياً على المساحة البيضاء وهذه المساحة تعرف بالظل المتكون من مجموعة خطوط متوازية متفرقة ، شكل (٢٩ ن ١) أما الفراغ الأبيض بين خط وخط بتمت فاصلاً خطياً ولكن نوعه أبيض ويعطي في هذه الحالة شفافية لمجموعة الخطوط السوداء والبيضاء المتفرقة من بعضها ونسعى درجة ضوء في حالة الظل . وعكسها النور . ويمكن أن نرسم على السطح الأسود خطوطاً بيضاء أو ملونة ولها نفس المفهوم الذي يمتنه الخط الأسود على السطح الأبيض .

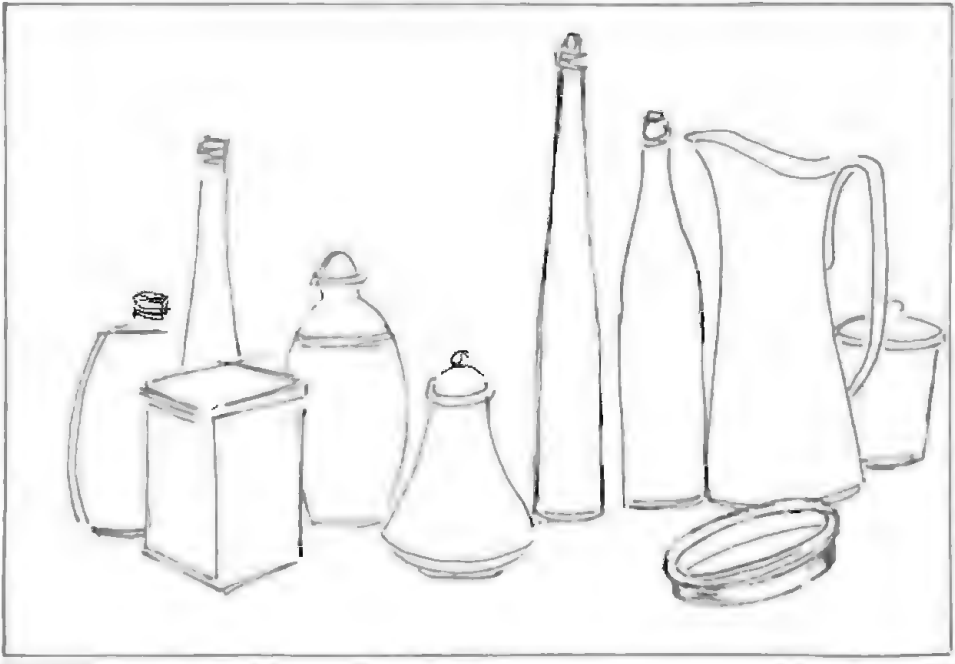
وهناك ملاحظة مقارنة لهذه النظرية مكونة من الخطوط . تلك الخطوط هي خطوط القماش المنسوجة من القطن أو غيره وألوانه ويتكونها تمثل السطوح القماشية ثم بألوانها تمثل الدرجات الضوئية في تكوين زخارفها الملونة وهكذا \* .

السطوح المتكونة من الظل الناتج عن الخطوط ونورها عملية خلق للأشكال وهذه الأشكال التي نرسمها مع نورها وظلها تملأ الفراغ المراد رسمه داخل المساحة الواحدة وعملية رسم الشكل والنور والظل تسمى عملية تكوين الشكل أي هذه لعملية من أهم عمليات تكوين العناصر داخل العمل الفني إن كانت خريطة أو لوحة أو حفر etching أو لينوغراف أو تخطيط drawing والناجح يسمى الشكل shape والسطوح المضادة بواسطة الخط تسمى المظهر المنمسي أو التركيب المنمسي texture من هت تظهر أهمية الدراسة والخبرة المراد تكوينها من جراء الخط ولا يسعنا إلا أن نذكر رسم الشكل وكل ما يتعلق به داخل اللوحة يحتاج إلى تخطيط المنظور perspective وصوري لآراز العمل الفني على السطح وسوف نتكلم عنه فيما بعد . كما نرى ذلك في الشكل (٣٠) (١٢، ٩، ٧، ٤، ٥) تكوين الشكل بسيط هندسياً سطوحه الساقط عليها والضوء وهي المساحات والمستطيلات المتقابلة حجماً وتسمى بالمكعبات وسقوط الضوء عليها يعطيها حياةً وحيثاً نأخذ باعتبارنا النسب المتكونة منها هذه الأشكال سوف نكون عالم مليء بالمعاضل يجب دراستها وشرحها كذلك الشكل (٣٠) (نظرة عامه لجميع نماذج) .

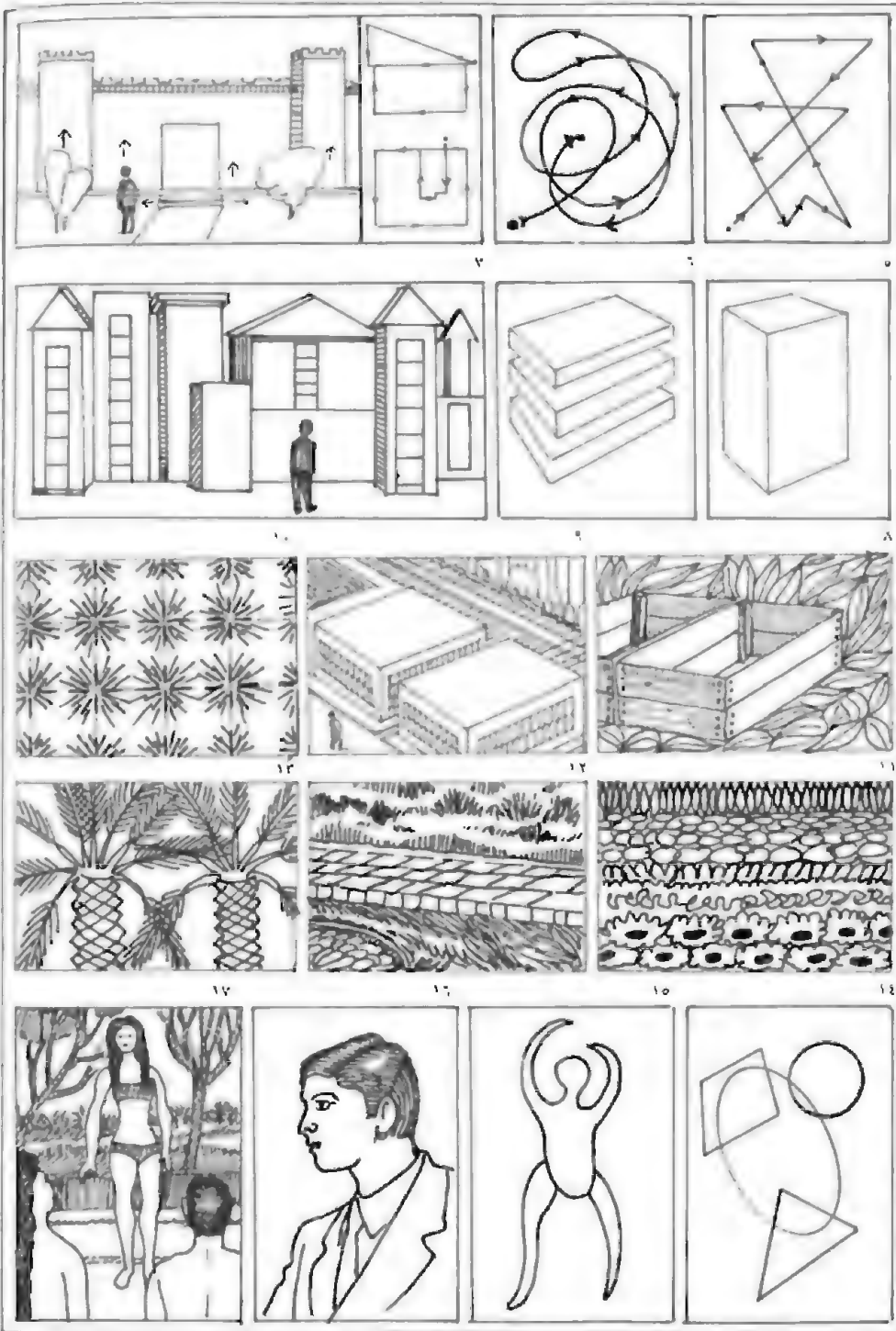
شكل ( ٢٩ ) أنواع من للمسح الخصى على هيئة ظلال وخشونة مختلف ظواهر السطوح والنسيج والتشكيلات المكونة من قيم تجمع الخطوط لاعطاء مظهر متميزاً .



٢ - تكمين تضخيم لطيفة حامدة خطوط حادة صريحة وفلغة مثل الأشكال والتكوين



شكل ( ٣٠ ) تكوين الأشكال والأحجام والنقش ونمونها الثاني معمارياً وطبيعياً مع انظور من خلال حركة الخطوط وتكوين السطح ثم الأشكال ثم انجوم تركيبها المعماري والموسيقي انظوري



شكل ( ٣١ ) تخطيط ملون تعديري عفوي متنوع الاتجاه والحركة والمساحات اللونية .



# المبحث الثالث

## الخط في الفراغ

- ١ - حركة الخط .
- ٢ - الأطوال والمقاييس
- ٣ - الأبعاد المضادة والزوايا .
- ٤ - الأبعاد الثلاثة .
- ٥ - النسب والموج .

### ١ - حركة الخط

العماد في حركة الخط تنوقف على نوعيته وحساسيته في الابداء . وهو يمثل أنواعاً مختلفة من الدرجات والأعراض الفنية .

إن كان خطاً هندسياً له أهدافاً ومظهراً يختلف عن خط التصوير والتخطيط وإن كان للإعلان له عرض ولون ودرجة تختلف عما سبق وشراحه وإن كان ذي طبيعة رمزية يتحرك بأسلوب مغاير فحركة الخط حتماً تكون حداً فاصلاً بين الفراغ من المساحة وتعمل على إمتلائها بالشكل . والخط هنا يمثل تكوين الشكل مهما كان نوعه في الفراغ من السطح السبيل إلى الشكل الحياتي المتحد . والحركة للخط تعطي له نسباً ودرجات معينة للتعبير عما تنبع من الأشكال ورسم الحياة والطبيعة . وفي الحالة هذه إذا كان هندسياً فهو مبسط وصرح وإن كان تخطيطاً تصويرياً له درجة وتأكيدات في حركته من عرض وسمك وخفة درجة .

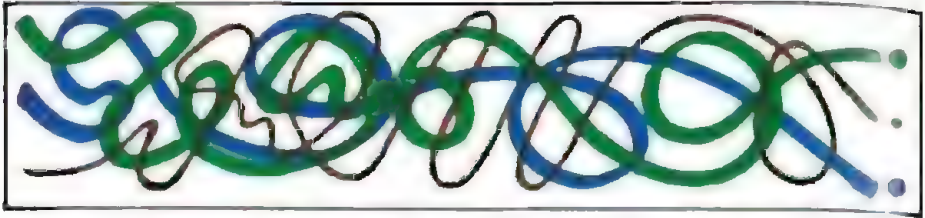
ولا بد للخط من الحركة في الفراغ . أي خط كان ومهما كان مصدره يجب أن يتحرك في فراغ ولو كان وهياً . فالسيارة حركتها في الشارع تحتاج إلى مسافة طويلة للتحرك خلالها وهذه الحالة تمثل فراغاً . والخطوط الكهربائية في الفضاء تمثل بخطوط واضحة في الفراغ والرسم على اللوحة . تعتبر اللوحة فراغ تحتاج إلى حركة وأخرى هي للخط وهكذا في كل الأبعاد الفراغية إذا أردنا الرسم فيها وجب تحريك الخط من خلالها لتكوين الشكل الظاهر المحدد داخل فراغها أو على السطح .

ولذا وجب الرسم داخل الفراغ والمساحة الخاصة بالصورة المسطحة تعتبر بالنسبة للمصور الرسام فراغاً تتحرك داخلها الخطوط بأبعاد مختلفة منها الخطوط الأولية والثلاثية الأبعاد والأبعاد كالمظنور والظلال مثلاً . فمسألة الخط في حركته يعطينا الهدف من تخطيطه والمدلول الواضح أو المقارب الذي أوحى لنا بتحريكه لا بداء الرسالة المطلوبة .\*

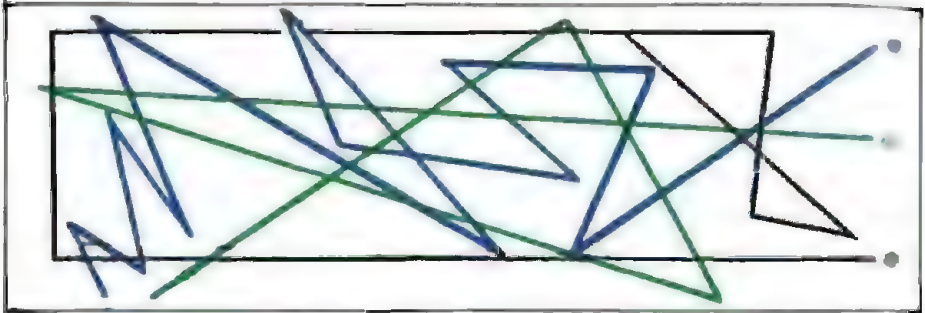
### ٢ - الأطوال والمقاييس

تستتبع بم سبق أن الخط مهده كان نوع وشدته ولونه لا بد أن يكون ذي طول وعرض فإذا كان عرضه ضعيفاً اتصف بصفة الخط فطول مقياسه .

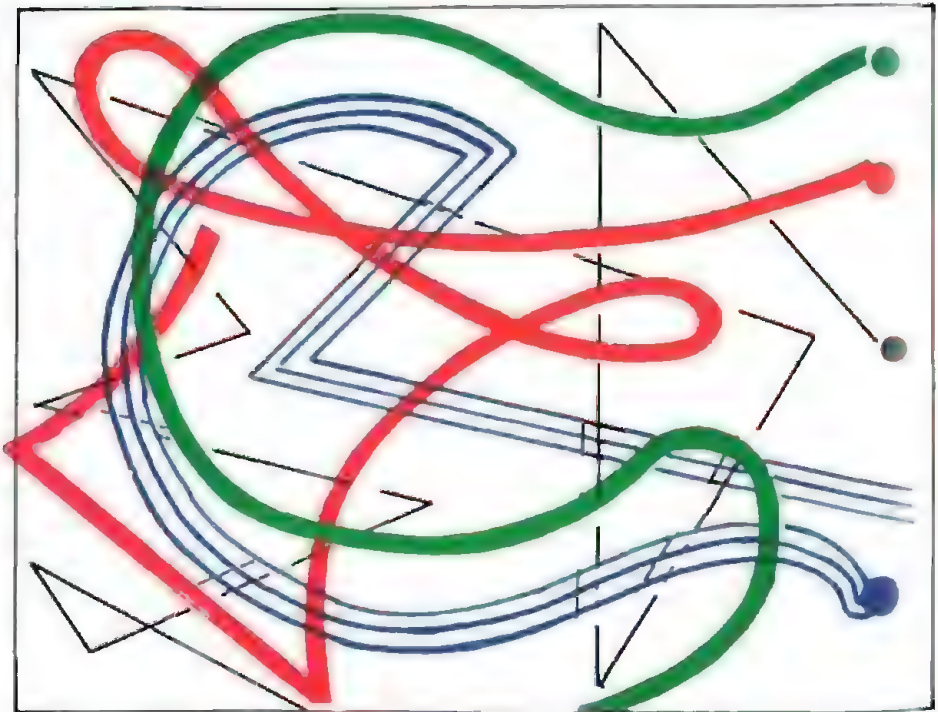
شكل (١٣١) - حركة متغيرة لثلاثة أنواع من الخطوط الملونة



٢ - خطوط هندسية ثلاثة ألوان ذات مقاييس متساوية مع زواياها المختلفة الحركة



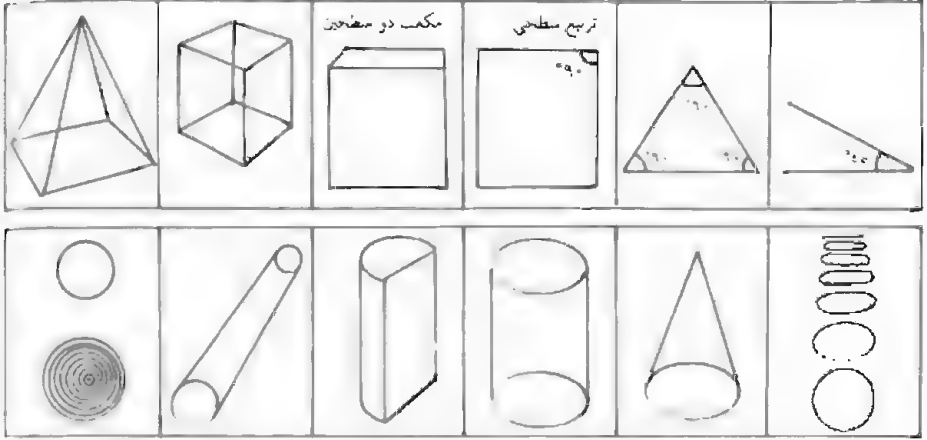
٣ - حركة خطوط ذات ألوان وأكوان أربعة مدغمات على سطح المروحة متباين



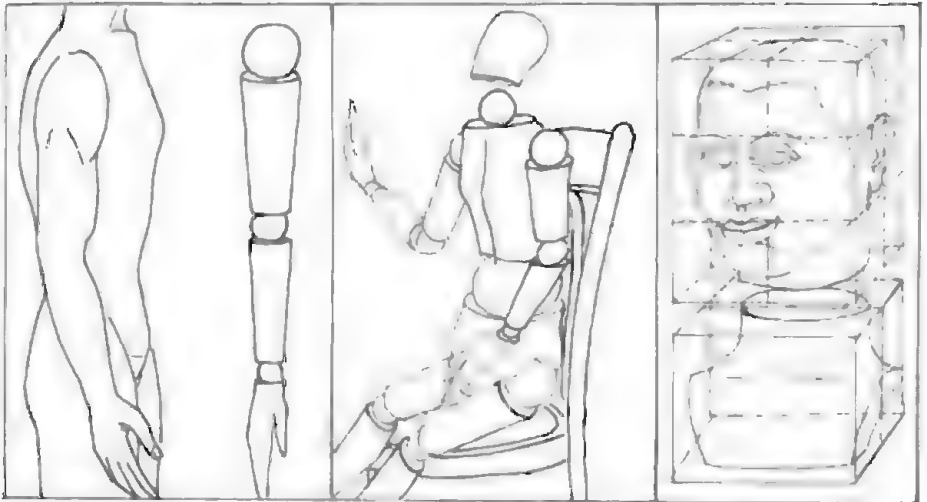


شكل ( ٣٢ ) الأبعاد نقصادة للخط مع الزوايا وكيف تشكل المسطوح والأجسام الخمسة هندسياً ومن بعد كيفية تحويل  
مياه المجسمات بأبعادها إلى ما يتعلق بالمشادح الخيالية .

١ ن



١ ن - مجموعة من المتغيرات الخط اتصال مع الزوايا والدوائر والأبعاد منظورهما كمجسمات مياه ذات المخطوط المستقيمة ومبا تستند في قواعدنا إلى  
لنرى منظورهما وكيفية صياغة لهاذا .



٤ ن

٣ ن

٢ ن

٢ ن - قطعة مستقيمة الأصابع من الزمر وكيفية صياغة وجه مع الصدر من خلالها كما يفعل المجات .  
٣ ن - مايبكان من الخشبة مصنوع بنسب هندسية تتفق مع نسب جسم مقاييس جسم الإنسان وكيفية وضع الصلات بين أعضاء الجسم  
ثم يرسم جسم الإنسان لها بعد حسب ما وضع له من شريع امتدادا إلى هذه النسب الخاصة لمساعد على البحت أو الرسم .  
٤ ن - جزء من التراجيح الجسمي للمايبكان وكيفية رسمه حسب لتوزيع الطبيعي ووصله بجسم الإنسان .

والخطوط هنا أبعاد حتمية والأبعاد تقاس على سطح اللوحة كأبعاد الخطوط الهندسية في الخرائط التمهيلية إن كانت ميكانيكية هندسية أو معمارية . وكذلك الخطوط الوهمية للظلال مثل أي خطوط حركتها وبجراها الفرضية تقاس بالآلاف الكيلو مترات . وخطوط الصور الخيالية المدى والخط له أبعاد ومقاييس تقاس بالكيلو مترات والمترات والمستمرات ومستقطبات العشرية . أما عرض الخط فيقاس بالاستمرات أو الأنجات وهذه مصطلحات يعرفها من يشتغل بالهندسة . وفي الرسم والتصوير فأطواله محدودة وهما يمثل نوعية واحدة للحركة الطولية على سطح اللوحة والثاني يمثل بال تكرار الخطي وهذا التكرار المتوازي أو المتقاطع يمثل مساحاً إيمانياً ظلياً أو ذي درجة ملونة ... وهكذا

### ٣ - الأبعاد المضادة والزوايا

الأبعاد في مجرى الخط وحركته مختلفة باختلاف الأغراض التي يرمز لها ويؤديها ولهذا له ضامع يمثل والغرض كما مبناً نقلاً . وكل حركة للخط سنسمر إلى ما لا نهاية من الناحية النظرية إذا تحركت بقضته إلا إذا وضعنا حراً أنه وهو المقياس الذي نقيسه به . وهنا نحدد بالطول والعرض . ولكن إذا أردنا رسم خط مثلاً وجب نعين اتجاهه بزوايا معلومة تقاس بالملتقاة أو إذا كانت زاوية تغيير مجراه قائمة فسوف يمثل خطاً آخر يمثل صلماً حديداً وفي تكوين السطوح . ولكن لاكتفي برسم السطوح . إن السطوح إذا نسوت بالأبعاد والزوايا ورسمنا منها ستة سوف يتكون في تخيلتنا وعملياً مكعباً مرسومواً وهذا أمر يشكل من حركة الخط وروايته وأبعاده مسوحاً مختلفة وأحجاماً مختلفة بأشكال مختلفة . فبحركة الخط وتصاد سرعته . تتكون الزوايا والرجوع بشكل مضاد آخر عن هذه الزاوية يمثل تحديداً حديداً وإذا رسمت أربعة خطوط مصادرة يتكون السطح وإذا رسمت مجموعة من السطوح طبقاً لعددها تمثل متوازي المستطيلات والمكعب والمهر والمخروط والأسطوانة وكل الأشكال الهندسية . ومن بعد تبييناً لنا تعريفها حسب تركيب الطبيعة التثريخي إن كانت أشكالاً طبيعية . فكل أشكال الطبيعة لها مردود هندسي في خطوطها العامة . أما إذا تحرك الخط بشكل دائري مستظلم فهو يمثل الدائرة والكرة والأسطوانة والمخروط .

وإذا عرفنا هذه الأشكال الهندسية فمن الطبيعي أن نشهد لنا هذه نصباغة الأشكال الفنية والحسية والطبيعية كل حسب نسبها ومقاييسها وتشرح تكوينها \* .

### ٤ - الأبعاد الثلاثة

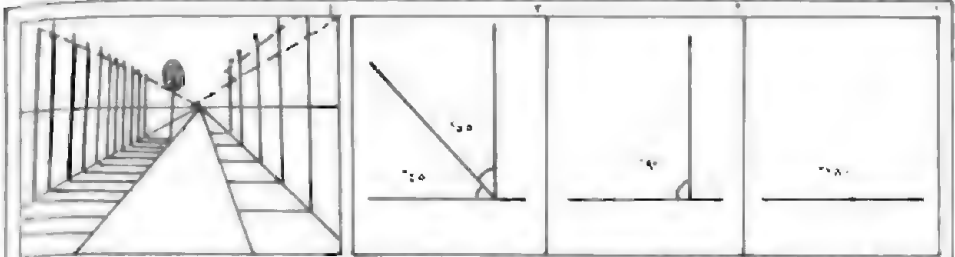
تحرك أبعاد الخط على نوعين :

أ - طول وعرض وارتفاع لتشكيل الحجم وبما أن اللوحة أو الورقة أي كان نوعها فهي تحتوي على طول وعرض بمقياس معين مفروض من قبل . أما البعد الثالث للخط فهو يمثل العمق في المنظور - أو الارتفاع - .

ب - المنظور علم تكوين خطوط المستندة إلى مظهر الأجسام في مختلف الحالات التي تظهر للعين . وهذه الأجسام تظهر بوضوحها وأوضاعها الطبيعية . وبالأحرى هي حلول العنسية لحركة ومقاييس الخطوط المقارنة لمظهر الأشكال الطبيعية والهندسة وأطوالها وأبعادها كما تراها العين في الحالات الطبيعية . وأصل

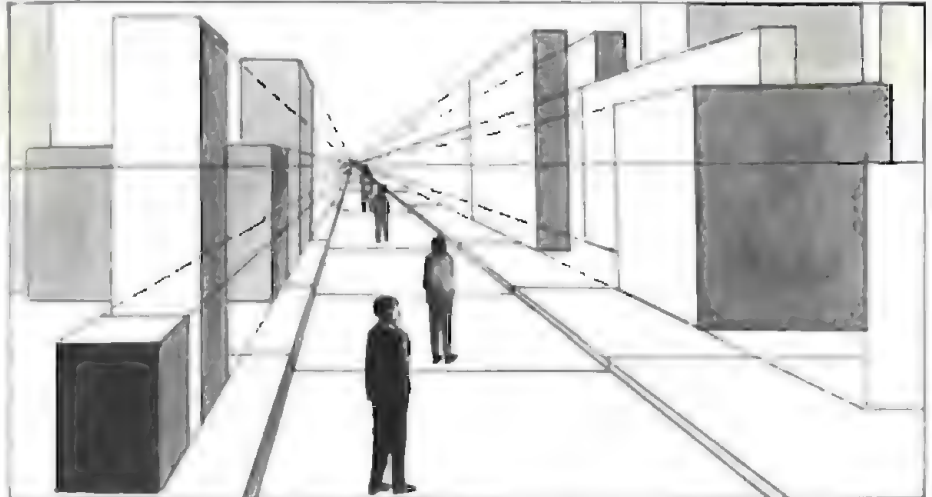


شكل ( ٣٣ ) الأبعاد الثلاثة لحظ الحركة في اللوحة والارتفاع بطول العرض والارتفاع مع المنظور في الفراغ .  
 ( ١ ) تكوين خط العرض أو الأفق وهو موازي لخط أسفل المنوحة . ( ٢ ) خط العرض مع خط الارتفاع موازي لخط ارتفاع اللوحة

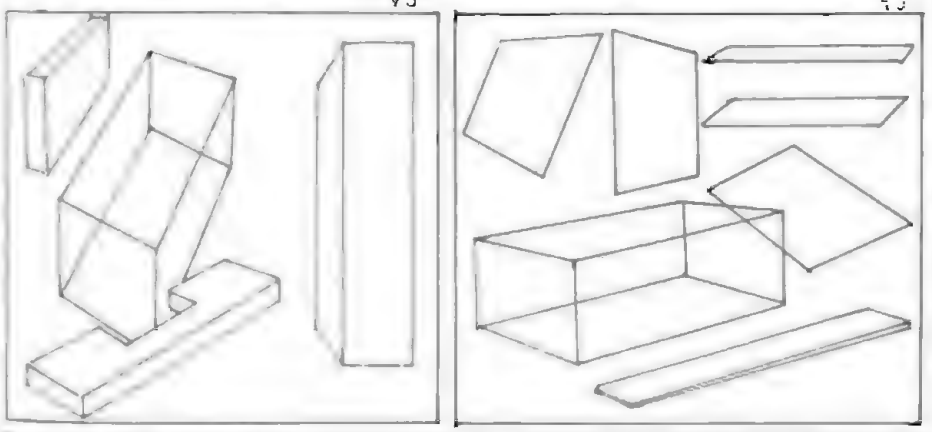


( ٣ ) خط العرض - خط الارتفاع + خط العمق  
 ( ٤ ) تصميم خطوط العرض والارتفاع والعمق في عمية بناء المنظور الحقيقي ومقارنته لتطبيقه في الفراغ

٥ - تكون ساني لخطوط العرض والارتفاع والعمق سهلة متطور لأحجام تحتوي على خطوط وروبا متشابهة في حالة أسس السابيات في المدينة



٦ - ٧ - خلال حركات منظورية لسطوح مختلفة وجسمات مختلفة في أوضاع لأعلى اثنين تتحرك ضمن الفراغ في بطول العرض والارتفاع



علم المنظور يُجذ على أساس مقياسية مستندة إلى حسابات هندسية ورياضية وقد ظهرت ملائح هذه النظريات في أوائل القرن الخامس عشر في ايضائها على يد المعماري برونيليسكي Brunelleschi ومن بعده حققه وأضاف إلى نظرياته العالم المنصور بيرو دلاً فرنسيسكا Piero Della Francesca وأرسى قواعد هذا العلم ليوناردو دافنشي بأسنوب رياضي هندسي وساعد هذا العلم على وضع وتصميم جميع المراتب في الطبيعة بأسلوب يمنح الأشكال الأبعاد الثلاثة مظهرًا طبيعيًا تخفياً غير قابل للشك وهذه النظريات لعبت دوراً كبيراً في تطور هندسة المعمارية ومستلزمات خصائصها وأبعاد شأها ومجسماتها . وأدت إلى معرفة في رسم وتلوين الأبعاد داخل سطح اللوحة إن كانت تلك الأجسام أبعادها في مقدمة اللوحة أو مؤخرتها وصياغة الأبعاد التي تشكل حجم الشكل shape وطبيعة تكوينه character of creation .

وندراسة هذا العلم يقسم إلى ثلاثة أنواع في بحثنا .

أ - علم المنظور الهندسي Geometric perspective .

ب - علم المنظور التصويري Pictorial perspective .

ج - علم منظور الأيزومتريك Izometric .

آ - علم المنظور هندسي أو المعماري

جميع قواعده وأصول أبعاده وحركتها تستند إلى مقياس هندسيه ويرصيه لا نقبل الشك وتدرس في أغلب المدارس المعمارية .

ب - المنظور التصويري

منظور مبسط لا يحمل الصفات الأساسية الخدية للرياضيات وأبعاده بل يتكون تقريباً وتقديرية بواسطة العين مستنداً إلى المنظور الهندسي .

ج - علم المنظور الأيزومتريك

ويوجد منظور ثالث وهو المنظور الهندسي ذو الأبعاد المتساوية وأسمه آيزومتريك izometric هذا المنظور يساعد على تخمس الأشكال بشكل غير متلاشي بل بأبعاد متساوية هندسياً ورياضياً ويستخدم في الرسم الهندسي والصناعة والآلات وغيرها ، ويعطي الأبعاد الثلاثة وكل ضلعين متقابلين متساويين نظراً وعملاً .

٥ - السالب والموجب negative and positive

حينما نقرر مساحة لوحة ما نتيجة بعدد العرض والارتفاع . نفكر في رسم الأشكال داخلها . فالأشكال المرسومة تمثل العملية الإيجابية في الرسم والتكوين وتسمى هذه التكوينات التشكيلية نتيجة للخط أو اللون بالتكوينات الإيجابية أو الأشكال الإيجابية . وما يبقى من مساحة اللوحة الغير مرسومة تسمى بالمساحات السلبية .

إذن ففي اللوحة أو الخريطة يوجد عملاقان يملآن فراغ اللوحة . الأشكال المرسومة وتسمى بالأشكال الموجبة والمساحة الفارغة تسمى بالمساحة السالبة للوحة كما مبين في الشكل (٣٤) (ن ١)، و (٣٥) (ن ٢)، و (٣٦) (ن ٣) . مركب من النوعين .

## شكل ( ٣٤ )

١ - ثلاثة أشخاص يملكون عمق احتلوا مساحات ثلاثة في فروع اللوحة والمسطح يظهر بعداً وعمداً يدل على العمل ضمن الفراغ وعزلاء الأشخاص الثلاثة يملكون العمل المتشحي الأعمالي في فراغ مساحة اللوحة



٢ - صورة السيدة المتحجبة وهي باللون العائلي كذلك وهي في هذه الحالة تمثل الموجب العمل لتجسيم داخل فراغ الترسمة فاملون الفاتح يسمى بالنسب والفاتح للصورة يسمى بالفوج



٣ - بواسطة الخطوط الدفعية كونا موضوعاً عاماً مصباً في فروع الترسمة بدرجات متنوعة عمدة اللون فيها الفاتح والعميق والخراب والموضوعات تحت جريماً يعالج في مساحة الخرب والموضوعات تمثل العمل الأبداني للوحة .

وتقسم عملية السائب والموجب على نوعين :

- ١ - عملية التكوين الفني للخطوط الأيجابية لرسم الأشكال .
- ٢ - عملية التكوين اللوني الفارغ من الخطوط أو ترسم فيها أشكال غير واضحة .

ونتم عملية تكوين وملاءمة اللوحة على أساس واحد لاغير هو حركة الخط الأمامي والذي لايعد له في عملية استنوار واضحة أي يمثل قطع الخطوط المليئة بالظلال والألوان كمساحة بيضاء الخواشي للوحة تبقى مساحة غير مسعرة ونسمى بالسائبة . فالسائب جزء من سطح اللوحة فارغ عن التكوين نسبياً بينما الموجب يمثل، بحركة الخطوط المكونة لأبعاد ومساحات الأشكال المراد إظهارها في اللوحة والتي تعتبر الغاء ف من رسم العمل الفني .

# المبحث الرابع

## طبيعة تكوين الخط وأنواعه

- ١ - طبيعة تكوين الخط .
- ٢ - الطابع التقليدي للخط في الفن .
- ٣ - الأبداء الفني للخط ورموزه

### ١ - طبيعة تكوين الخط

قد تكون الخطوط بنائية لهيكل العمل الفني أو تكون خصوصاً ثانوية ووظيفتها تقوية الصلة بين الخطوط البنائية أو الربط بين الخطوط الثابتة (الأساسية) وأحد جوانب أطار الصورة كما في الشكل (٣٥) رقم الإشارة للخطوط قد خرجا عن حدود الصورة وربطاً بجدار الأطار من الناحية اليسرى في (ن ١) و (ن ٢) .

أ - وقد تكون الخطوط ليست فواصل بين السالب والموجب أو بين الشكل والفراغ بل تكون درحة صوتية فاتحة أو ظلية داكنة للتعبير عن سطح ذو درجة ضوئية معينة يكمل سطحاً آخر

ب - وقد تكون خطوط معبرة ، عن إنسان أو حيوان وربما الإنسان في حالة نفسية خاصة وهو في حالة غضب أو مسترخياً ، أو مسترخياً أو حاسم أفعال - أو مهموماً . - إلخ .

ج - والخطوط هي الدليل الذي يقود العين إلى مركز الأنشاء center of interest وتؤكد الخطوط ألا تتحرك إلى خارج الصورة لئلا تشتت الانتباه وينعدم التركيز البصري إلى الصورة . وهذا ربما يقود إلى تشتيت المعاني التي يراد تثبيتها . وكما يشاهد في الشكل (٣٥) (ن ٢) أو يشتت المعنى بين (ن ٤) يدفع النظر إلى أعلى و (ن ٣) يركره في الوسط .

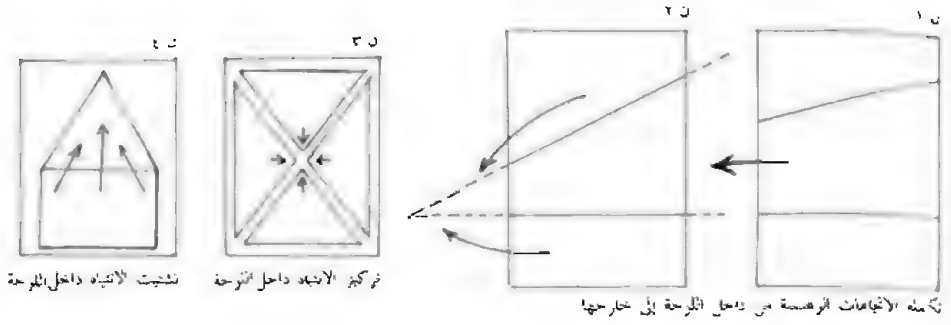
د - يتوقف طبيعة تكوين الخط على أسلوب التعبير الفني والوظيفة التي يؤديها الخط والمواد والأدوات التي تستعمل من أجل إنشائه .

- ١ - الوسيلة أو الأداة إن كانت : فرشاة ، سلاية ، قلم ... إلخ .
- ٢ - طبيعة السطح المرسوم عليه الخط : خشن ، ناعم . مادته : ورق ، كرتون ، حشب ، حص ، ... إلخ .
- ٣ - إتجاه الخط بالنسبة إلى وضع النوحة (رأسي أو عمودي أفقي أو مائل ... إلخ) .
- ٤ - نوعية الخط : استقامته ، إنكساره ، تعرجه ، دورانه .
- ٥ - لون الخط .
- ٦ - سمك الخط وقوة ضوئه غامقاً أو فاتحاً أو مخلصاً صوتياً أي يس بالعمق ولا بالفتح ، أي مندرجاً من خلال سطحه .

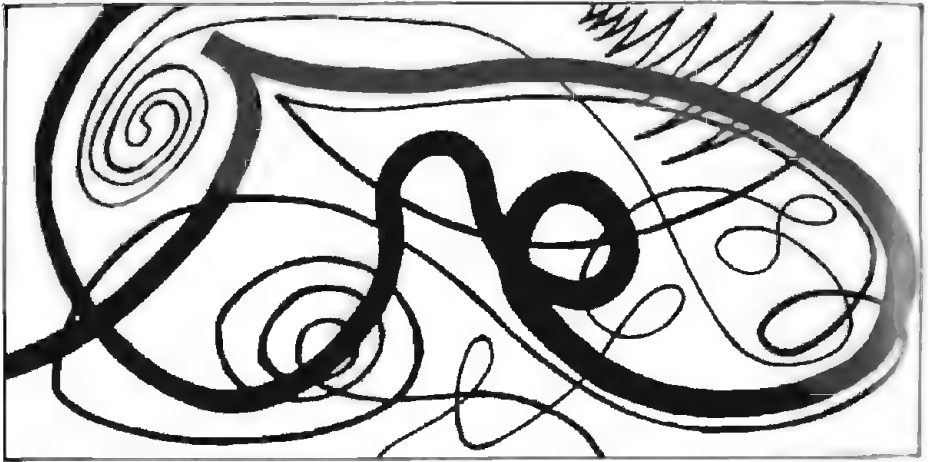
وغيرها من الأمور التي تستتبط آتياً لحل معاضل الخط وإعطائه أسلوباً يميزاً في العمل الفني الواحد الذي وافق طبيعة الفنان والغرض من تكوينه .

### ٢ - الطابع التقليدي للخط في الفن

للخط وظائف تقليدية كمعصر أساسي من عناصر الفن التشكيلي ولخط يقوم بعملية الصياغة للأشكال



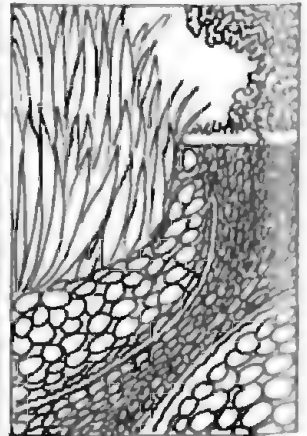
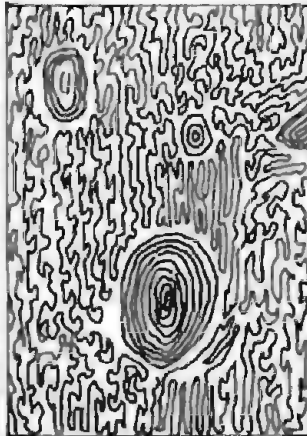
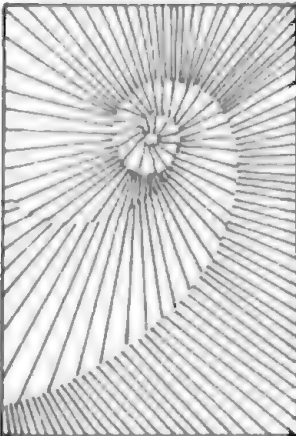
٥ ن - درجتان متقابلتان في شكل الخط الواحد مع حركة



٦ ن - تركب ملمسي من تكون الخط  
النسب لى الطلعة

٧ ن - تركب خطي ملمس خشن  
مكرر وحشيش

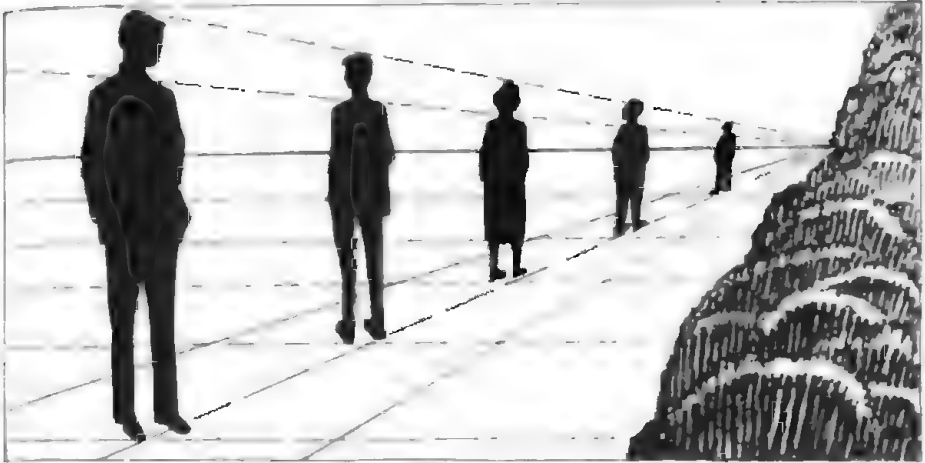
٨ ن - ملمس حلزوني شعاعي المتكوين  
ومركزي الحركة



٩ ن

١٠ ن

١١ ن



يغير حجم الإنسان كلما تبعه، عما حيث نسب وأبعاد المسافات في انقشور الثلاثي

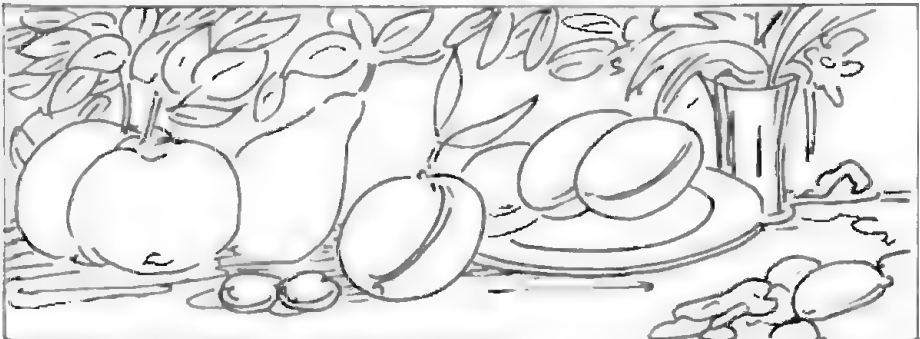
٢٧



وجه فتاة أمامي مرسوم بالخط شذوّل فقط



وجه فتاة جانبي مرسوم بالخط



تخطيط لقوامك، ومهرية وتوافق مع الأنماط المختلفة بسرعة وبأسهل في الخط إلى حد كبير في الصور ثقل

shapes مهما كان نوعها ويعطيها الحركة والحياة وفي هذه الحالة له مميزات عديدة . والخطوط فنياً على أنواع :

- أ - ما كان ناتجاً بإخراجها من مادة معينة كالقلم والفلم أو الحبر والأقلام الملونة والألوان الزيتية والألوان الوارنيس والمائية ... إلخ
- ب - ما كان ذو صفة تكتيكية معينة ليكون خطاً في الحفر على الخشب أو الكاونشوك وطباعة الورق المرسوم على المرمر - ليتوغراف) أو الزنك والجبس وكل من هذه المواد مع الأبرة الساتفة المعدنية ننحفر ومع بعض من الحبر الخاص والشمع تعطي صفاة جديدة لطبيعة الخط فنياً كالخطوط في الحبر الصيني مثلاً أو الحفر على الزنك والرسم بالقلم على الورق ... إلخ .
- ج - الخطوط المطبوعة كما هو مبين في أعمال الحفر بعد أن ترسم لوحة الزنك وتغطي بمادة الحبر والشمع أو العكس تطبع نفرض إظهار الصورة على الورق . وفي طباعة الليثوغراف . والكتب المقدسة قديماً كانت تطبع على هذه الطريقة .
- د - الخطوط (الخرسنة) وهي ترسم على سطح هش مثل الجبس الأبيض بالسكين أو الأبرة الحادة تتحرك بأسلوب قطع غير متساو فيخرج الخط هش (مخربش) .
- هـ - التركيب المنمسي texture of line لنخط والنقطة : من المحتمل أن يتكون تركيباً منمسياً يرى بالعين ويعمل به كأنه سطوح مواد مختلفة . نتيجة لتركيب خطوط ومقاط بأسلوب مميز للتعبير عنها كما نشاهدهما في الشكل (٣٥) ن (٦ : ١٧ ، ٨) .
- و - الخط عمل دراسي تقنيدي لرسم الحياة كالأسنان والحيوان والنبات وله دراسة مستفيضة بتأديج عديدة على مختلف العصور والحضارات والفنانون هم الأمثلة القدوة في ذلك وله دراسات أخرى توضيحية كعلم التشريح المبسط للأنسان serfice anatomy . وعلم المنظور . وعلم دراسة النور والظل . وعلم أساليب الفن عبر العصور . والناحية التطبيقية التكتيكية لأساليب الخط والمواد التي يرسم بها والسطوح التي ينتج منها تراكيب تشكيلية ذات منمسي متباين .

### ٣ - الأبداء الفني للخط ورموزه

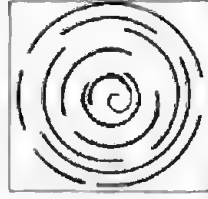
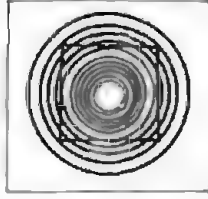
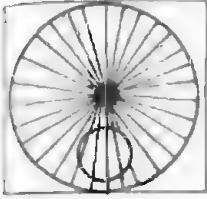
- ١ - الرموز التعبيرية في الخط
- ب - الوهم في رسم الخط Illusion of line
- ج - الهدف في مزايا الخط كأساس في العمل الفني \*

#### أ - الرموز التعبيرية في الخط

- ١ - الأبداء الفني للخط ورموزه .

ليس من المستغرب أن نقوم بتقليد الطبيعة بالخطوط حسب محتوياتها التي نراها بل ربما كانت قلة من الخطوط المحدودة وبضعة خطوط لنظلال الساقطة على الأشكال تعبر باختزال غير من ألف خط متردد ينقل إلى المشاهد التناوب والمثل وترجع إلى الحكمة القديمة القائلة : خير الكلام ما قل ودل .



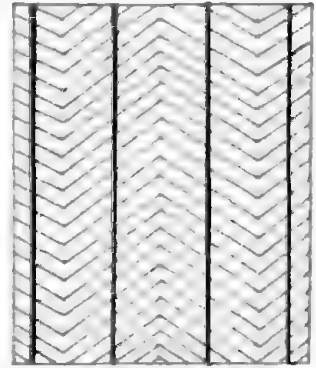
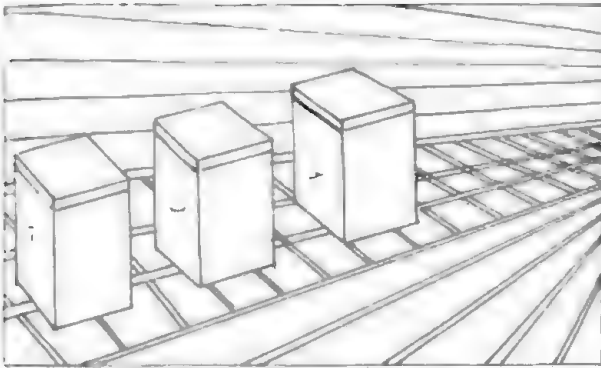


أو الاقتراب عن الدائرة المقصورة  
الدائرة الكبيرة نوحها بالمعد

المربع لي تظهر خطوط المربع

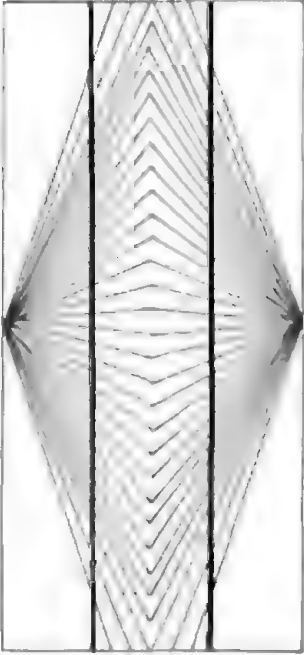
المكتملة الوهمية للخطوط .

لا يزال الخطوط

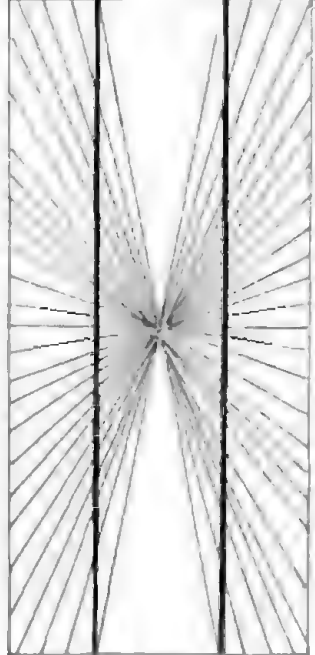


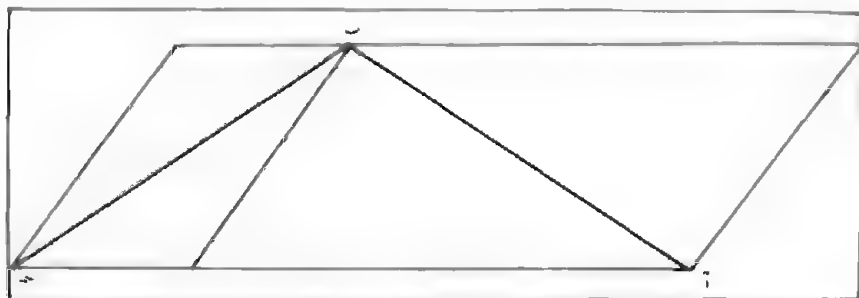
إلى الصناديق متساوية الارتفاع ولكن تغارب الخطوط الأفقية وتلاشي في  
المظهر نوحى لنا التصديق (ج) أكبر من (ب) و (ب) أكبر من (ج) من الصندوق (ج) .

وهي عدم عمادة الخطوط الأفقية



في الموضع (٨٠٧) نوعين من الخطوط  
الأولى موجهة وثلاثة عمودية فالخطوط  
العمودية متوازية بالفعل ولكن تظهر في ن ٨  
مضرة وفي ن ٧ مخرجة . إنه وهم البصر أو  
خداعه وذلك متوقف على الخطوط الموجهة  
حيث نجتمع إلى الداخل أو الخارج . هذه  
الصياغة من الخطوط لها دخل كثير في تكوين  
الراجمات في العمارة اليونانية ، حيث نلاحظ  
الأشكال المراكدة على الأعمدة يظهر مقعر إلى  
أسفل حكم البصر إليه ، لذا حين نراه برقع من  
نوعه ظلالاً حتى يظهر لعمري مستقيماً عن  
بعد ك في ن ٨ .

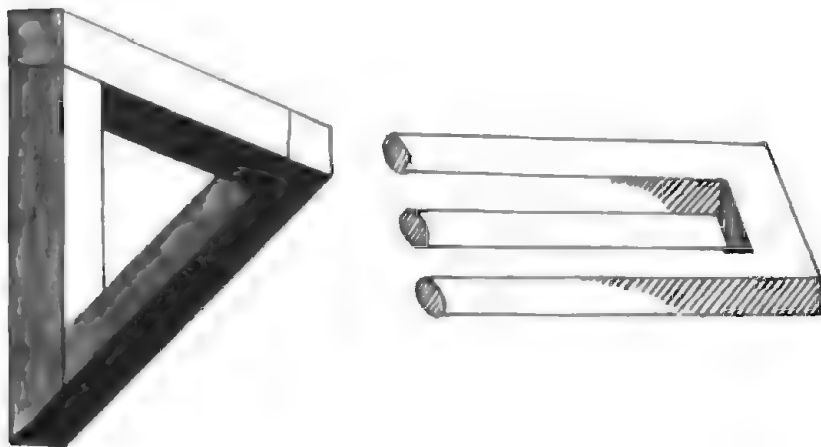




١ - القطران (أ ب) و (ب ج) يظهران في المودج غير متساويين بالنظر إلى البعثة ولا يمكن تصديق ذلك ؟  
ولكن ما نعمل متساويان تماماً فهل الحزب قياسهما لتؤكد من ذلك ؟

٣ -

٢ - وهم الرؤية في تركيب الخط ضمن الأحسام



١ - ٢ و ٣ شكلان مختلفان تماماً في تركيبهما ولكن قد نعرض للوهم بهما بين الشوارع (الساكن) ، «متشابه»  
(الوحد) ومدى علاقة السطوح مع بعضها وصحة تركيبها ، قد نجد أحياناً مماثلة في عتاشا الخارجي ونترجم  
الرؤية لها دون الالتفاف إلى صحة ما نرى ؟



شكل ( ٤٠ ) - تعبير الخطوط والمساحات الوهمية حدثاً للعين خلافاً لواقع العمل المرسوم

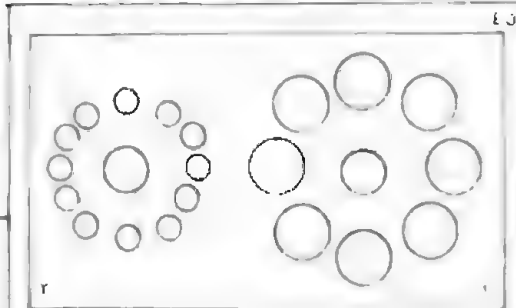
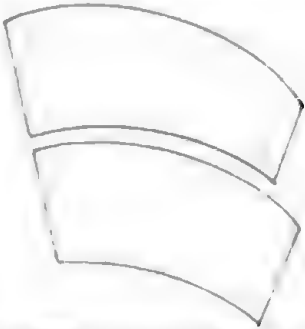


١ - يمثل المخططين ١ و ٢ وهما متوحدان على خطين وسطيين (آ ب) و (ج د) متساويين بالعميل ولكنهما يظهران مختلفان في القياس بسبب ما تحيط بهما من خطوط مختلفة في عدتها . إنه وهم المقارنة

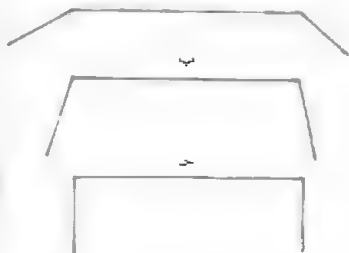


٢ - عدد الأشكال الهندسية ذات سطوح مختلفة ولكنها متساوية في المساحات ومع هذا تظهر للعين غير متساوية لذا ٩ . أنه يمر السب في الشكل (٣٩) وهم المقارنة .


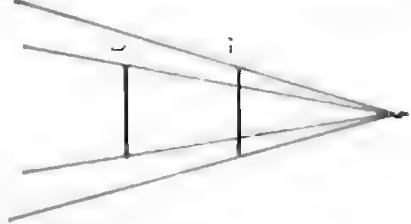
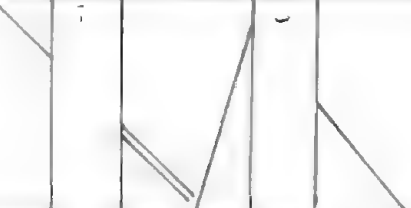
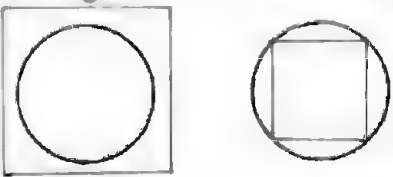
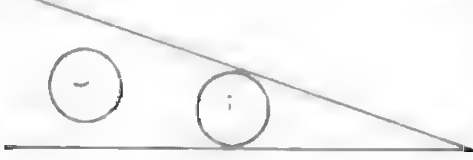

٣ - إن الشكل (٢) أصغر من الشكل (ب) بالعميل ولكن الشكل (ب) والشكل (أ) يظهران للعين متساويان بالوهم . والأسباب كما مرحتما في شكل (٣٩) وشكل (٤٠) . وهم المقارنة !



٤ - المقادير ثلث متوسطات في (١) و (٢) متساويان بالعميل ولكنهما تظهران للعين مختلفتان حيث (١) أصغر من (٢) وهذا ينطبق على فرض الشمس حين قرنه من الأفق الذي فيه يتأخر . تناسب المقارنة وحينها تكون في قبة السماء أصغر من وجوده قرب الأفق . إنه الوهم .

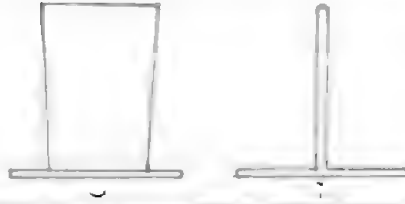


٥ - المخطوط الأفقية الثلاثة بالعميل متساوية في (آ) و (ب) و (ج) . ولكن الأشكال الثلاثة تظهر حضورها غير متساوية وذلك لاختلاف فرتبة الزوايا .

<p>الخطان (أ) و (ب) متصّلان بخط القاعدة (جـ) ويظهران للعين غير متساويين وذلك لاختلاف الزاوية (جـ) عن الزاوية (ب) . بهذا العمل هما متساويان .</p>	
<p>الخطان العموديان على ضلعي الزاويتين (أ) و (ب) هما متساويان بالعمل والقرص ولكنهما يظهران غير متساويان في الطول لاختلاف مركزيهما بالنقائهما بزاويتين مختلفتين وبمدهما عن بؤرة الزاويتين المتقابلتين في النقطة (جـ) .</p>	
<p>الشكلان (أ) ، (ب) يمثلان خطوطاً عمودية ويقطع الشكل (جـ) خطان عن هيئة أصابع إرادية ونجد التصميمة والتمييز بين الخط الأول والثاني وأبهما سولفني بالمثل الأعلى ، يتنا نجد في الشكل (ب) أن الخطين المختلفين سوف يشبهان بسهولة ولا عائق بينهما</p>	
<p>الدائرتان (أ) و (ب) متساويتان بالعمل ولكن مظهرهما مختلفان ففي الشكل (أ) تظهر الدائرة أصغر من الدائرة في الشكل (ب) وذلك لا يمحيط بهما من الخارج والدخول .</p>	
<p>الدائرتان (أ) و (ب) متساويتان في العمل ولكن الدائرة (أ) تظهر أكبر من الدائرة (ب) وذلك لتمسكها مع خطي الزاوية ، بهذا الدائرة (ب) تظهر أصغر قبدها بالنعاء . تنطبق هذه الرؤية الوهمية على بعد الشمس .</p>	
<p>أن المكعب (أ) والمكعب (ب) في نفس الحالة والتفاسير للمكعب (جـ) ولكن في (أ) الحالة التي تظهر هي المكعب تحت مستوى النظر بينما في المكعب (ب) فوق مستوى النظر ، ويمكن شعبان أن نغير عكس الوضغ فيها تماماً</p>	

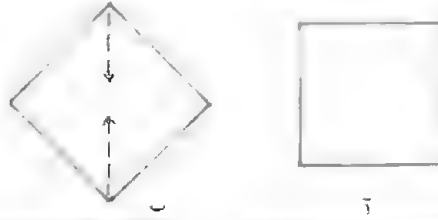
١ ن

طول الخطاط الأفقيان في ( أ ) و ( ب ) متساويان وكذلك العمود في ( أ ) طوله يساوي خط الأفق ويساوي ارتفاع الشكل (القيمة) في ( ب ) ولكن الخط العمودي المنفرد في الشكل ( ب ) يظهر للنعين بمده أطول من ارتفاع القسمة في ( ب ) .



٢ ن

المربعان ( أ ) و ( ب ) متساويان ولكن يظهر المربع الذي على هيئة مربع ( ب ) وأكبر من المربع الطبيعي المنسفر ( أ ) ربما كان من أطول أقطار المربع التي هي عمداً أطول من أصلاخ المربع المنسفر .



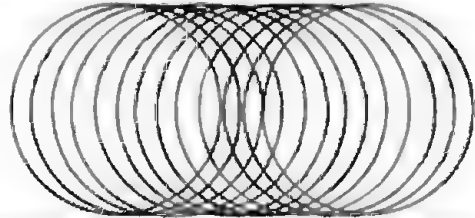
٣ ن

تظهر الأتواس مقطوعة تقريباً من ( أ ) إلى ( ب ) إلى ( جـ ) ، بينما هي أقواس منحنية لتعكس الدائرة ولكن القوس ( أ ) أطول من القوس ( بـ ) والقوس ( بـ ) أطول من القوس ( جـ ) . الأمر الذي يجعلنا أن نرى القوس ( جـ ) مقطوع أكثر من القوس ( بـ ) والقوس ( بـ ) منقطع أكثر من القوس ( أ ) .



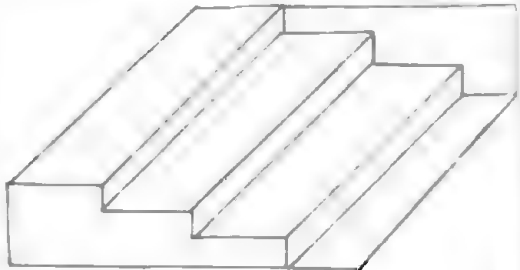
٤ ن

هذه الدوائر المتداخلة المتماكسة في وضعها لا نجسنا أن تميز بين القريب منها والبعد والعكس بالعكس .



٥ ن

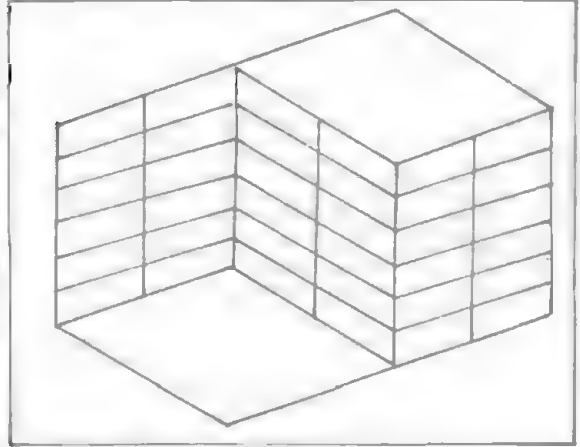
التضاد في درجات السلم في هذا التودج يظهر مثل هذا الوضع إذا قمنا بتودج رأساً على عقب ، وهو يمثل شكلاً متعكساً له تأثير المتطور ولكنه «البروسترت» ويسمى هذا الشكل باسم (شرودر) باسم مكتشفه Schoder .



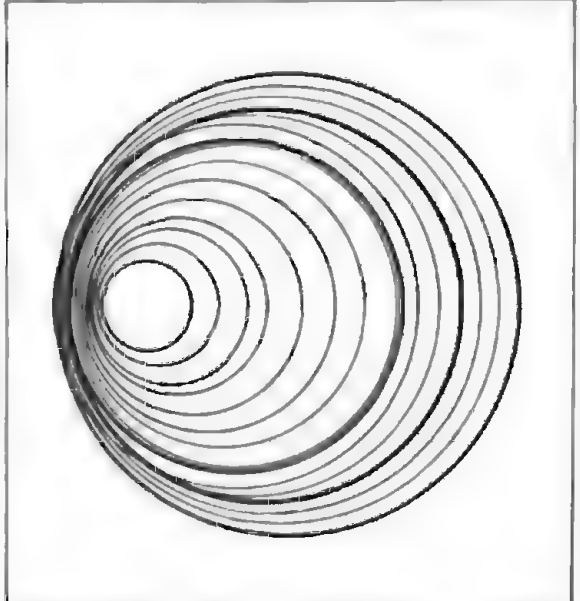
العيان متشابهان في كلا الوجهين ويمكن وضعهما كذلك في وجهين مختلفين واستدوي في العين فـد الحنفى عددا تعبر الوجهان . حيث انفسم الأسفل من الوجه نصف في الأعلى وعليه فانوجهين بدولت متعبرتين رغم تشابه العينين كلياً .



الشعور بالمتغير الوهمي المزدوج ويمكن للنظر أن يرى التوزيع هنا من أعلى أو فليه إلى أسفل فيعطي نفس المظهر ونفس المتغير حيث يوهما كذلك



الشعور بمثل الشروط من خلال تقارب التدرجات وبعدها المتدرج حيث سنفس الوهم النظري إلى المعنى من خلال الدائرة المتكررة متسلسلاً إلى المعنى إلى الدائرة الصغرى مع ظهور سطرين من المتكررة والعنصرى يوهم متطوري .



٢ - التعبير التكميلي للخط .

اعتماد العين على الاستمرارية في الرؤيا . إذا تبعنا خطاً حلزونياً مثلاً كما في الشكل (٣٧) (ن ٢) نخذ خطوطه غير متكاملة ولكن العين تستمر في تكملة حركة الحلزون مما يوهم بالاستمرارية وهذه الحالة يُقال لها التعبير المكتمل للرؤية .

ب - الوهم في الرؤيا

حيث تقاضع الخطوط والشعور باختلاف مقاييسها وعمادتها أو اشتقاقها . وبذلك لانقدر أن نتبين هذه الخطوط وأبعادها والمساحات التي تشغلها حسب البعد والقرب وربما إذ اختلف قانون تلاشي الخطوط في المنظور تظهر الأجسام في ذلك المنظور عكس ضهورها حسب التسلسل أي "المنظور" يظهر الجسم القريب كبير والبعد صغير"

ولكن إذا اختلفت الخطوط التكوينية للأجسام ورسمت بنفس الحجم على خطوط المنظور الأفقية المتلاشية يظهر عكس التلاشي في المنظور أي الجسم البعيد يبان أكبر من الجسم القريب كما في الشكل ٣٧ ن(٦) .

ج - الهدف من الخط في كل مزايا الفن كأساس للعمل الفني

من الغايات تقديرية جميع الأعمال الفنية إن كانت مجسمة ذات ثلاثة أبعاد أو مرسومة على سطحين ذات معدتين لايمكن تمييزها ما لم يكن لها نوعين من الخطوط :

١ - الخطوط التحضيرية المهدفة .

٢ - الخطوط الأساسية كعمل فني نهائي .

١ - الأعمال التخطيطية التحضيرية التي نسميها التخطيطات السريعة . نوصع فكرة . أو رسم حركة سريعة من الطبيعة أو وضع إنشاء تصويري وما إليها . كل تلك تحتاج لتخطيطات سريعة كما يفعل معماريون في تخضير تخطيطات أفكارهم والنحاتون والمهندسون والخطوط السريعة هي "لغة للأفكار السريعة" ويحصل التعديل عليها قبل تنفيذها نهائياً .

٢ - الخطوط الأساسية الصريحة ذات مقاييس معلومة أو تقديرية . فالمعلومة كما في فرضيات الهندسة عامة والهندسة المعمارية والرسم الميكانيكي وتتصل بالمنظور . أما التقديرية كالتي ترسم من أجل تحت فكرة تمثال أو لوحة زيتية تعرض دراسة نورها وظلها ودرجات الضوء وقيمه اللونية قبل رسم الحياة هنا بالألوان وكما يحصل كذلك لتصور الخدارية . والزينية والانشاء والفخاريات وكل الشكليات التي تحتاج إلى جماليات وروائح رؤيا وأتقان عمل من خلال الموضوع المراد رسمه أو وضعه للتنفيذ .

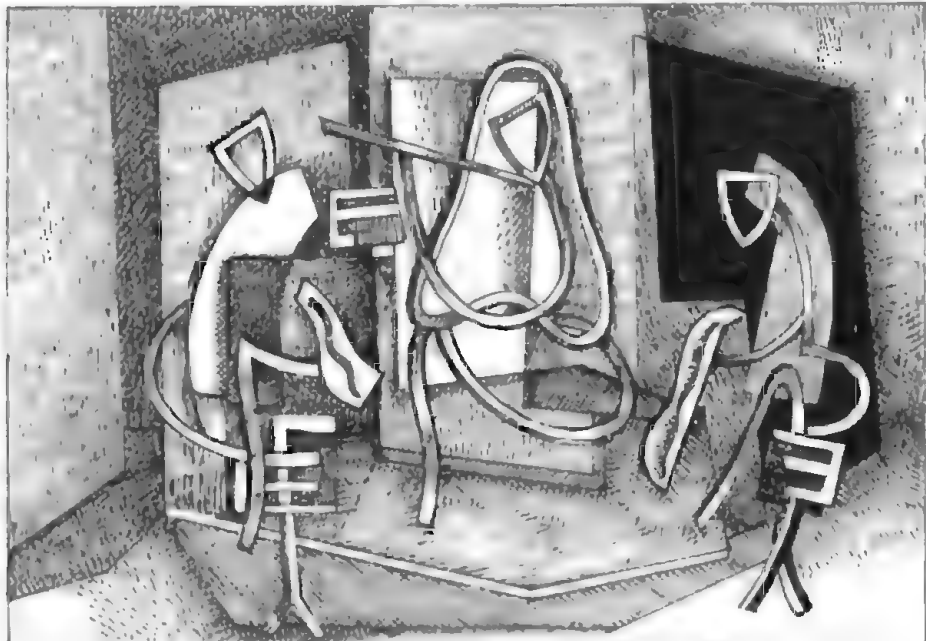
نحن نصر أصراراً عظيماً على الرسام والمعمار يعبر بالتخطيط لأهدافه ورموزه مهما كانت الفكرة التي يريد أنخرجها لأن التخطيط اللغة الأساسية للفنون التشكيلية دون مازع .





إذا قمنا هذا الحلزون بصهر كأنه يمتد وبكسر وفقاً لأشعة الدوران ، ويستمر ظهور الانكسار وتجدد حتى بعد انقضاء دورانه . ولكن في الانحاء المعاكس للحركة الأولى ويتم التجدد والانكسار في جميع الاتجاهات في وقت واحد . وهذا التناقض في ادراك العقل يعود إلى الانحسار بكل من السرعة والبعد بين في أجهزة عصبية مختلفة . ويترد ذلك عند بصري منحرك illusory movement ويظهر ذلك أيضاً إذا ما نظرنا مدة نصف دقيقة إلى مركز اسطوانة تسجيل الصوت وهي تدور ثم أوقفناها فجأة فتجس دوران معاكس ، ومن أوضح ظواهر الخداع البصري رؤية الصورة الصغيرة المبهتة من سيجارة قاتنة في عرصة مظلمة وكأنه يتحرك إلى أعلى إذا ما أسهقنا العين نصف دقيقة .





شكل ( ٤٧ ) هياكل حديدية تمثل حطوطاً منحركة تُفرقة موسيقية توزع المساحات ودرجات الضوء بالخطوط تتألف والحننة القوية وتحتل صياغة الحفر بدرجات الضوء والسطوح المختلفة .

والنور والظل . والتشريح الأنساني والحيواني ودرجة لون الخط والسطوح الضوئية ذات اللون الواحد . والنسب المنسجمة والمتناقزة . وحساسية الخطوط داخل اللوحة ويمكن إعطائنا معنى تشكيل دور رؤية مضمومة واضحة صريحة . نقرأ كما يقرأ أي كتاب مخطوط بلغته ما .

وإندماج هاتين النظريتين ممكنة حيث نقوم برسم ما يلي :

- ١ - دراسة الضيعة .
- ٢ - دراسة تفاصيل الطبيعة كالحياة والنبات .
- ٣ - ابتكار الزخارف من خلال هذه الدراسات .
- ٤ - دراسة الإنسان شكلاً وعملاً في حياته الاجتماعية ومجمل حركته أثناء العمل .
- ٥ - وضع مخططات انشائية .
- ٦ - وضع خرائط معمارية .
- ٧ - الرسم بواسطة فن الحفر والنقشوغراف .
- ٨ - دراسة خطية لمظهر الأجسام وما يسمى التركيب الملمسي .
- ٩ - دراسات ضوئية لمساحات مختلفة للنقطة والدائرة والكرة . على أساس أنها وحدة مستقلة .
- ١٠ - بواسطة الخط يمكن تسجيل المشاهد السريعة والدائمة والتي تقع أمامنا كمساحات الألعاب والمعارك الحربية . والحياة اليومية عامة والأسواق والحركة في المدينة . والطبيعة من حبال ومياه وأشجار وحقول . وهناك مهمة أساسية وصعبة نسبياً هي إعطاء الغبسة الضوئية بواسطة الخطوط ودرجاتها المختلفة من خلال رسم هذه الخطوط في مساحات أو سطوح مختلفة وهي من المشاق التي تُعترض الرسام والباحث . والمصمم والمهندس على السواء . وكل من له علاقة برسم الخط أو حاجة إلى رسمه في مختلف العلوم وشتى الفنون .

### ٣ - درجة الخط ورمزيته

- أ - إن درجة الخط أهمية كبيرة وتعتمد على المساحة التي يغطيها **ودرجة وضوح** تعبيرها . فالخط المشترك في ذبذبات خط مجاور له درجة ربما تكون واضحة **سبياً** كما في الشكل (٣٥) (ن ٥) وربما الحركة السريعة بالقلم المشع تعطي درجات سريعة ضوئية مُعبر ذات حياة عنيفة كما في الشكل (٥٠) عن الحيوان والإنسان . سريعة الحركة والنسب . وكذلك شكل (ب ٥٠) من التخطيط السريع المدروس عن الموديل وتحليل خطوطه هندسياً .
- ب - وهناك ذبذبات خطية مختلفة الحركة والتكوين والدرجة كما في الشكل (٥٠) وقسم منها مستقيم وقسم منكس ومتعرج وقسم هندسي وكل هذه إحتتمعت مجموعات متجانسة كل على سطح منفرد أدت إلى إيقاعات ذات تفسيرات خاصة كل ها . فتنقل من (ن ١) إلى (ن ٢) و(٣) بتقلات في حركة الخط وذبذبه فجميعه يكون إيقاعاً خطياً ذو معنى طاهر يختلف واحد عن الآخر وكذلك في الصورة رقم (٤) ، (٥) ، (٦) هي عبارة عن خطوط بسيطة ولكن تعطي أنماطاً حركية وإيقاعية غاية في الاختلاف ثم (ن ٧) تعطي حركات خطية سريعة لتخفيف صور حاتية وشكل (٥١) (ن ٩ ، ١٠ ، ١١) . تعطينا نميراً عن دراسة عمارة ثم امرأة جالسة . ثم دراسة غصن ورد .
- ج - وهناك درجات للخط مساحية تنفق مع تكوين منشئه إن كان من مربع أو من دائرة . ثم تكبر تلك

النقطة بحيث تستخدم زخرفياً وتقطع بدرجات متفاوتة لونية وتركب وتعقد للأغراض التصميمية والهندسية والحياتية كما في الشكل (٥٢) (ن ١) امرأة عارية و (ن ٢) تصميم هندسي . و (ن ٤) تصميم تجريدي حديثة و (ن ٥) لوحة طبيعية جامدة بالألوان المائية \* .

د - إن درجة الخط الضوئية "أي سمك وعمق لونه" تحدد درجة ظل الجسم المرسوم . ويمثل الخد الفاصل ظلياً بين فراغ وجسم وبين جسم وجسم وبين نور وظل . فالخط الذي في نور تكون درجته حذية قوية بينما الخط الذي في الظل تكون درجته عائمة قريبة من درجات الظلال المحيطة به . مثل الشكل (٤٥) وهذه الدرجات الضوئية تلعب دوراً هاماً وحساساً في إظهار معالم أي جسم نريد رسمه ولذا تكون الحدود الفاصلة للشكل بدرجات حركية للخط متفاوتة إن كانت للحدود الخارجية أو للتشريح الداخلي على سطح الجسم وهي المعبر الأساسي الوحيد لخلق المكونات الأساسية للشكل مهما كان نوع ذلك الشكل (٤٦) (ن ١ ، ٢) وشكل (٥٠) \*\* .

تنظيم الخطوط والدوائر هندسياً لها طابعها وتشكيلاتها وترتبط هندسياً ببعضها مانعطي تأثيراً متحركاً للعين أما الشكل (٤٦) فهو تكوين بأسلوب تزييني للخط والنقاط لمواضيع تجريدية وتكعيبية تزيينية وشكل (٤٧) تكوين بنفس الأسلوب تعبري يمثل فرقة موسيقية بأسلوب مستنبط تقع فيه الشخص على هيئة مثلثات ومربعات ... إلخ . والدرجات الضوئية مختلفة ومعتمدة على توزيع الخط وتكتيفه والنصوح المعطى في المساحات التي يحتلها هذا التكتيف والعلاقات بين المساحات وربطها لأعضاء المعنى المطلوب من العملية برمتها . فاختلاف الخطوط ودرجاتها وعمقها وحركتها وتوزيعها كل تلك تساعدنا على إيضاح الرؤية للأشكال .

# المبحث الخامس

## تشكيل الخط فنياً من الفراغ والمساحة

١ - تحديد الفراغ والمساحة

٢ - رسالة الخط التشكيلية

٣ - درجة الخط ورمزيته .

الاشتغال في الفنون التشكيلية تعتمد بالدرجة الأولى على حركة الخط ونوعيته ودرجة لونه وضوئه وعرضه وطوله . ولا يمكن توزيع هذه الصفات مالم تتوفر لدينا المقاييس المساحية للسطح أو الجسم الذي سوف يشتغل عليه .

١ - تحديد الفراغ والمساحة

من هنا يحتاج المعمار معرفة بمساحة الأرض التي سيبنها وبظرفنا مساحتها كمساحة اللوحة أو الورقة التي يرسم بها الخريطة وينفس السب الطردية التي تصغر بها الأرض لأن تكون خريطة . فلو كانت مساحة الأرض التي بروم بياها هي مستطيلة بقياس  $30 \times 20$  م -  $700$  م<sup>2</sup> فالمساحة ستكون  $700$  م<sup>2</sup> بمعنى "المساحة يمكن تقسيمها عشر مرات مثلاً" لتكون خريطة مساحتها صغيرة . وعليه

$$30 \text{ م} \times 100 \text{ سم} = 3000 \text{ سم}$$

$$\text{أو } 30 \div 100 = 3 \text{ م} = 300 \text{ سم}$$

$$3000 \text{ سم} : 10 = 300 \text{ سم}$$

$$20 \text{ م} \times 100 \text{ سم} = 2000 \text{ سم}$$

$$30 \text{ سم} \times 20 \text{ سم} = 700 \text{ سم}^2 \text{ تكون المساحة صغيرة .}$$

من الممكن رصمها بسهولة على ورقة مناسبة قابلة للاستعمال .

وإذا أردنا رسم صورة تخطيطية لشخص ما فإننا نحتاج إلى مساحة معلومة نحدد بها حجم ومقياس الصورة داخل اللوحة وما ينطبق على الأشخاص في رسمها ببطق . على رسم وتخطيط القماير وكذلك في فن التصميم والزخرفة يجب معرفة مساحة اللوحة التي نشغل عنها حتى نقسم الأشكال أو الأشخاص في داخلها بسبب مناسبة جمالية لتلافى التناثر أو عدم الانسجام بين عناصر تكوين اللوحة .

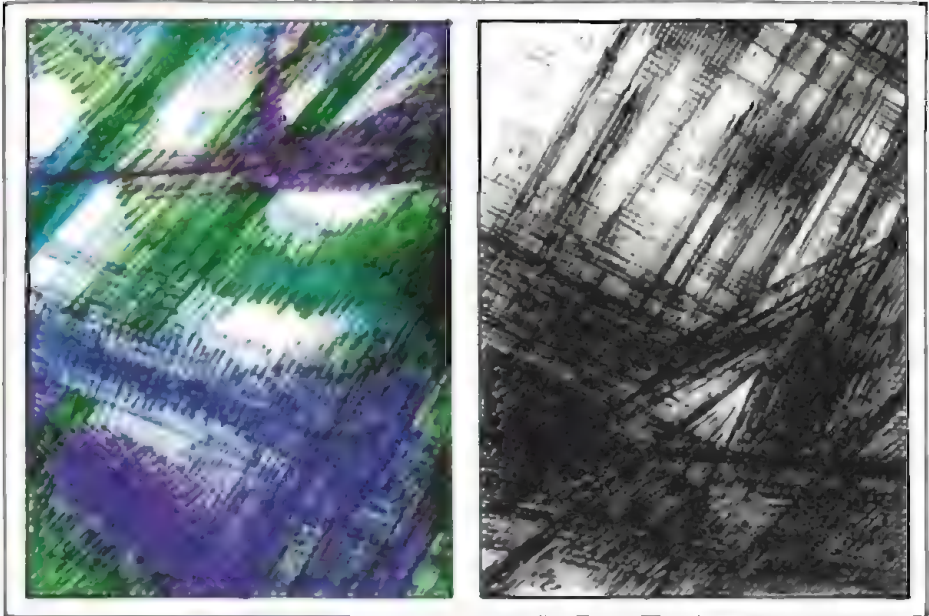
٢ - رسالة الخط التشكيلية

للخط رسالتين أساسيتين :

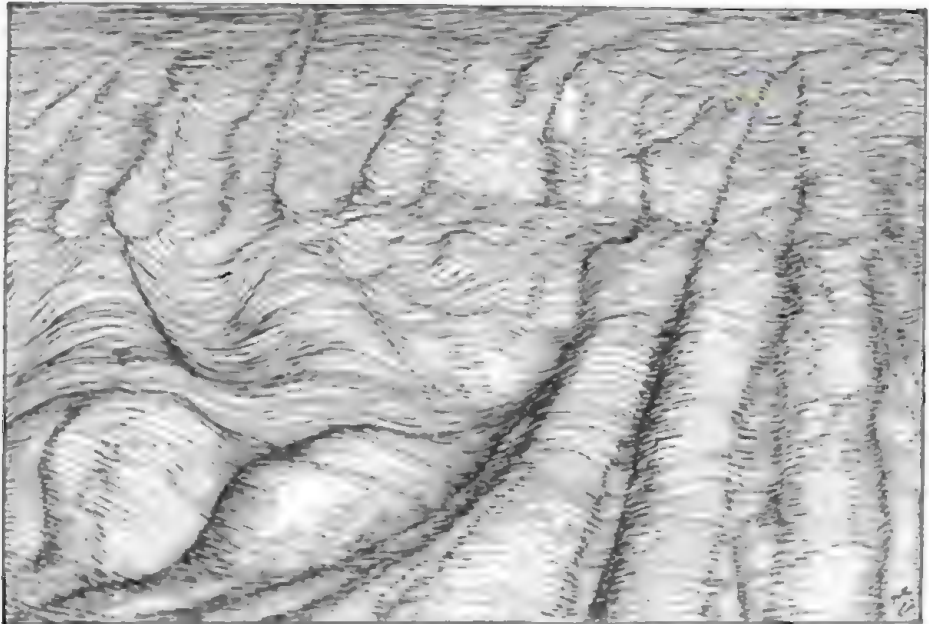
١ - أن نرسم خيالاتنا وأفكارنا بصورة مجسمة لأظهارها للعين البشرية . وبذلك نسجل ونجسم أفكارنا تحليلاً وثائقياً إن صح التعبير .

٢ - ناحية تكييكية . تفرض علينا معرفتها ودراستها كالمنظور والنسب والحركة للأجسام والكائنات الحية .

شكل ( ٤٨ ) أنواع من الظلال الرمادية والملوقة مستندة إلى تركيب الخطوط وضوئها

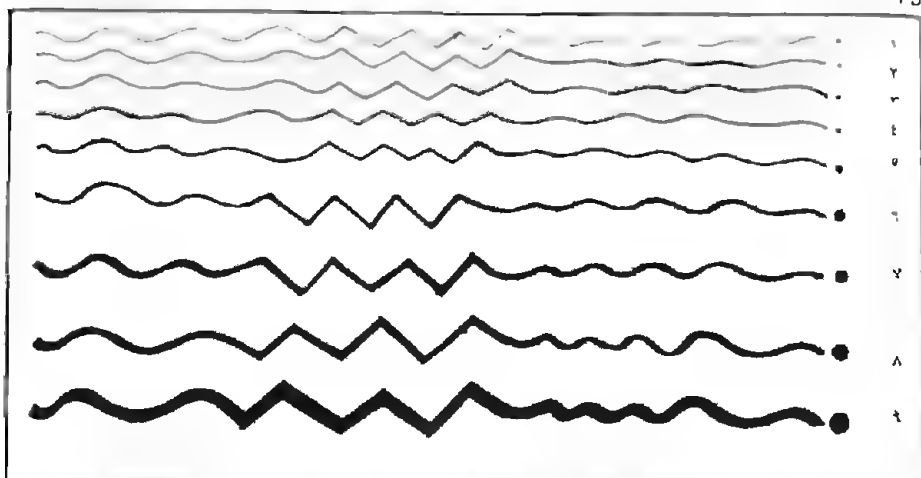


شكل ( ٤٩ ) نوع آخر من حركة الخطوط وتركيبها المنمسي وهي تثل أرض غربية وفيها صلال قليلة من جراء النفاذ حركة الخطوط في بعض مراكزها وهو لون من الخط الحرائدي يعطي مسطوراً وحركة للأرض



شكل ( ٥٠ ) درجات مختلفة لخطوط مرسومة مختلفة الحركة وكل منها يؤدي وظيفة فنية خاصة

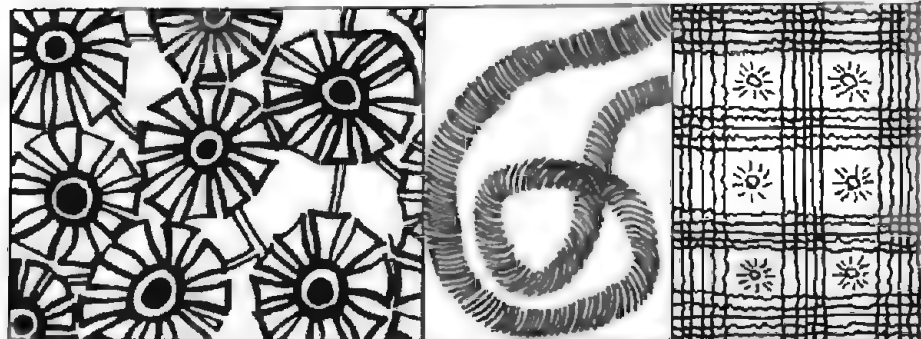
١٠



٢٠

٣٠

٤٠

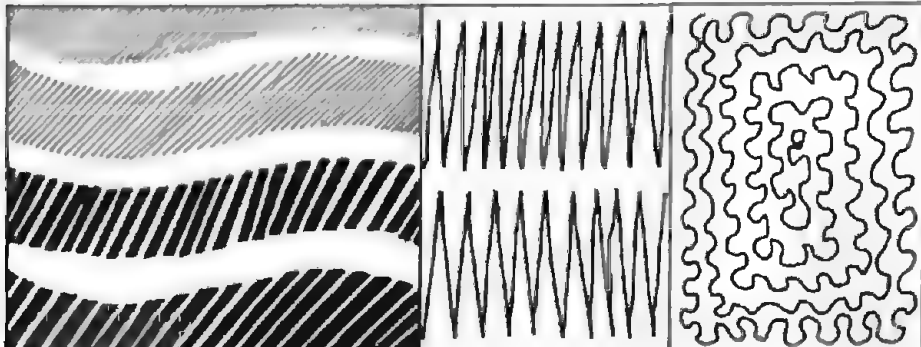


حركات للخط مختلفة تؤدي إلى طلال وملمس وحدود متنوعة

٧٠

٨٠

٩٠









دراسات و حوہ نقاش حسن العراق

# المبحث السادس

## أنواع الخط والقيمة الضوئية واللونية

- ١ - أنواع الخط .
- ٢ - درجاته .
- ٣ - رسالته اللونية .
- ٤ - قيمته الضوئية .

### ١ - أنواع الخط

للخط أنواع مختلفة ودرجات تابعة لذلك الاختلاف وللخط اتجاهات ، وحسب هذه الاتجاهات تقيم معانيه كخطوط المنظور أو تشريح الجسم أو معبراً عن الحركات الجسمية لختلف حركات العمل للأشخاص \* . ويعبر عن حركة الهواء حيناً يهب فيحرك الأشجار فتتأرجح أوراقها وسيقانها إلى الجهة المعاكسة . كل تلك نماذج نعطينا قوة في التعبير وأنواع مختلفة من الخطوط وهناك خطوط هندسية ولها دراسات تكتيكية في تقويمها لمرص إضفاء معاني العمارة أو التصميمات الداخلية حين دراستها أو تطبيقها . وهذه الخطوط درجات فاتحة أو غامقة داكنة تتوقف على عرض الخط أو نحافة درجته اللونية انقاصه ... إلخ . ولكل من هذه الظواهر رسالته الخاصة به . ولولا هذه الخصائص لما قام الخط المراد رسمه بأي فعل . والخط قبل رسمه ، يجب أن تصحبه مسبقاً عملية تخيل تساعد على ظهوره بشكله الصحيح على اللوحة وإلا فقد الهدف من رسمه بالمرّة .

### ٢ - درجاته

إن سلم الدرجات الضوئية في الخط لها العامل الأساسي في تطبيق السطوح اللونية والضوئية في أظهار وتجسيم الشكل أي كان نوعه وهو في كثير من الأحيان يعبر عن الظل والنور وحتى في حالة اختزاله فردياً يقوم برسالته كحدود خارجية (الشكل ٥١) (ن ٩ ، ١٠ ، ١١) .

### ٣ - رسالته اللونية

والخطوط لها ألوان ويمكن أن تقوم بمختلف الألوان والدرجات لا كما اعتدنا أن تكون بالأسود على السطح الأبيض فقط ولكن يمكن لها أن تكون خطوطاً بمختلف الألوان والأعراص وتؤدي الرسالة الفنية والتعبيرية حسب خبرة الفنان وحسن تنسيقه . وتلعب في عالم الألوان دوراً أساسياً في التنسيق القائم على الإضاءة والظلال والألوان الحارة والباردة . والمتناسقة والمضادة . الشكل (٥٣) (ن ١) و (ن ٣) .

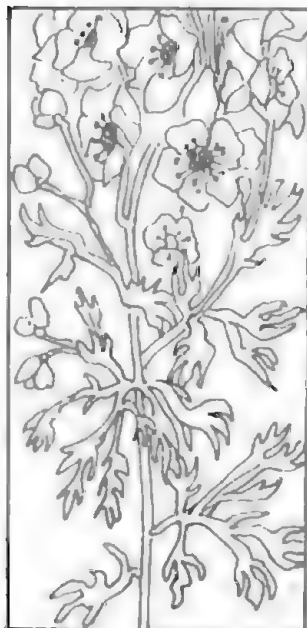
### ٤ - قيمته الضوئية

الخط له قيمة ضوئية صريحة تمثل الحدود الفاصلة بين سطح وآخر وبين جسم وآخر وشكل وآخر وهه درجات متفاوتة قيمة \* .

(شكل ٥١) من وحي رموز اللغات القديمة والحديثة وعلاقاتها بأسلوب صياغة الخط كرمز

اللاتينية	نقحر وعليلية	السريانية	العربية
A B C D E F G H I J K L S T O P	Ⲁ ⲁ Ⲃ ⲃ Ⲅ ⲅ Ⲇ ⲇ Ⲉ ⲉ Ⲋ ⲋ Ⲍ ⲍ Ⲏ ⲏ Ⲑ ⲑ Ⲓ ⲓ Ⲕ ⲕ Ⲗ ⲗ Ⲙ ⲙ Ⲛ ⲛ Ⲝ ⲝ Ⲟ ⲟ Ⲡ ⲡ Ⲣ ⲣ Ⲥ ⲥ Ⲧ ⲧ Ⲩ ⲩ Ⲫ ⲫ Ⲭ ⲭ Ⲯ ⲯ Ⲱ ⲱ Ⲳ ⲳ Ⲵ ⲵ Ⲷ ⲷ Ⲹ ⲹ Ⲻ ⲻ Ⲽ ⲽ Ⲿ ⲿ Ⲁ ⲁ Ⲃ ⲃ Ⲅ ⲅ Ⲇ ⲇ Ⲉ ⲉ Ⲋ ⲋ Ⲍ ⲍ Ⲏ ⲏ Ⲑ ⲑ Ⲓ ⲓ Ⲕ ⲕ Ⲗ ⲗ Ⲙ ⲙ Ⲛ ⲛ Ⲝ ⲝ Ⲟ ⲟ Ⲡ ⲡ Ⲣ ⲣ Ⲥ ⲥ Ⲧ ⲧ Ⲩ ⲩ Ⲫ ⲫ Ⲭ ⲭ Ⲯ ⲯ Ⲱ ⲱ Ⲳ ⲳ Ⲵ ⲵ Ⲷ ⲷ Ⲹ ⲹ Ⲻ ⲻ Ⲽ ⲽ Ⲿ ⲿ	ܐ . ܕ . ܬ . ܕ . ܥ . ܐ . ܐ . ܐ . ܕ . ܕ . ܕ . ܐ . ܐ . ܐ .	ا . ب . ل . ج . ز . س . لا . ن . ع . ق . ة .
A	V	T	
I II III IV. V VI VII VIII. SON POT. ESSE R. ROMAN.	Ⲁ ⲁ Ⲃ ⲃ Ⲅ ⲅ Ⲇ ⲇ Ⲉ ⲉ Ⲋ ⲋ Ⲍ ⲍ Ⲏ ⲏ Ⲑ ⲑ Ⲓ ⲓ Ⲕ ⲕ Ⲗ ⲗ Ⲙ ⲙ Ⲛ ⲛ Ⲝ ⲝ Ⲟ ⲟ Ⲡ ⲡ Ⲣ ⲣ Ⲥ ⲥ Ⲧ ⲧ Ⲩ ⲩ Ⲫ ⲫ Ⲭ ⲭ Ⲯ ⲯ Ⲱ ⲱ Ⲳ ⲳ Ⲵ ⲵ Ⲷ ⲷ Ⲹ ⲹ Ⲻ ⲻ Ⲽ ⲽ Ⲿ ⲿ	ܐ . ܕ . ܬ . ܕ . ܥ . ܐ . ܐ . ܐ . ܕ . ܕ . ܕ . ܐ . ܐ . ܐ .	ابراهيم ولد سالم يركب الفرس الليل والنهار فوز وظلام
ألفه لاتية	كلمات هروغليفية	كلمات سريانية	كلمات عربية

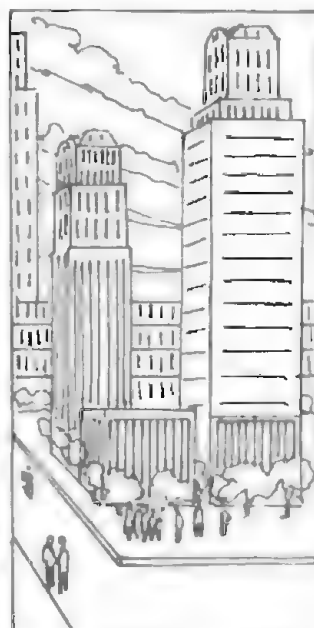
حفظ سریم لائنوں اور ان کے



نقطہ سر یم خوردیل جمالی



### تخطيط معماری نمایه



منذ القديم عرف الخط النقي كوسيلة تأشيرية واضحة المعالم تعطي معنى إما تصويري مربوط بواقع المراتب أو رمزي مربوط بتخطيط طريق أو مكان أو حل أو قلعة . (على هيئة خريطة) أو رمزي صرف ابتكره الإنسان للدلالة على رموز صوتية لها علاقة بأفكاره . ولو حققنا جميع اللغات الخفية الآن لوجدناها عبارة عن رموز خطية لها مدلول صوتي يدلل بها على تركيب الكلمات أو حمل ذات معنى وكلما ارتقت أفكار الأمم وتوسع خيالها توسعت وظيفة اللغات وكتابتها الرمزية .

جميع هذه اللغات تتحرك في النطق بحروف رمزية مختلفة الألفاظ والمعاني . اللغة الهيروغليفية كانت مربوطه بين الرسم الواقعي والرموز المقاربة لهذه الرسوم تدلل على المعاني المراد نطقها ثم تحولت هذه اللغة إلى رموز بحتة حيث تقدمت الكتابة . والرموز تسهل عملية الكتابة لأن الرسم أصل الرموز وأصعب منه وكلما تسهلت الألفاظ وكتابتها بسرعة تقدمت العلوم والآداب لأن لها القوة على تسجيل أعمق التوارخ الإنسانية وأدقها علمياً أما التصوير يحتاج إلى وقت كبير لتكوينه وستأخذ قليلة . وأراني هنا أن أشير إلى الأرقام العددية فهي خير دليل على رمزيها عدد مختلف الأهم وهي عملة **بأثقل العلوم** وأصعبها وهي الرياضيات التجريدية .

أما الخط الاعتيادي الذي يستخدم اتجاه ولونه وحساسيته للتصوير والتخطيط موضوع متشعب سبق ومرت به شرحه ويحتاج المران الطويل لأسناده معلومات واسعة مدركة عمق العمل ومسؤوليته .

وكلا الأمران خطوط اللغة وخطوط الرسم هي الخطوط الأثرية التأسيسية لحضارة الإنسان في مختلف وجهات نظره ومعاصرتة للأمور الحياتية مختلف الأجيال المتقدمة وخاصة السجل الحافل لحياة الإنسان عرفت مسجلاً بعد التاريخ أي منذ عرف الإنسان القراءة والكتابة وهي الرموز المشار إليها وكل ما تطور الآن حضارياً نتيجة لذلك التسجيل . وقدما كثيراً من المقارنة مع الشروح التي تجعلنا أن نفي الفرض في هذا المبحث .



# المبحث السابع

## الفرق بين خطوط اللغات كرموز والمخطوط التشكيلية

مقدمة .

- ١ - الخط واسكلي .
- ٢ - الخط والمساحة .
- ٣ - الخط والنون .
- ٤ - الخط والضوء .
- ٥ - القسمة الفنية للخط .

### المقدمة

#### ١ - علاقة الشكل بالخط

يوجد علاقة ذات أهمية أساسية ، مثل علاقة الخط بالشكل والشكل بالخط وهو عماد فصل الشكل بالحدود الظاهرية القائمة على الخط وحسب راحته الخادة ويمثل أبعاد ومقاييس الشكل إن كان في حانة رسم السطوح والمساحة والجسمات والفراغ في حانة المنظور أو في حانة ظهوره وتلاشيته إن أي حجم أو مساحة لا يمكن تحديدها أو رسمها دون الخط كأساس للتعامل مع سطح الورق أو اللوحة . لأنهنار الأفكار بصيغ تشكيبية . وهناك أمور مهمة في تشكيل الخط : هي الموازنة المكونة للخط في حانة التوازن الكتي والظل والنور انساط على الأشكال والأحجام ومدى أهمية تكوين هذه الأنوار وظلالها عن طريق الخط .

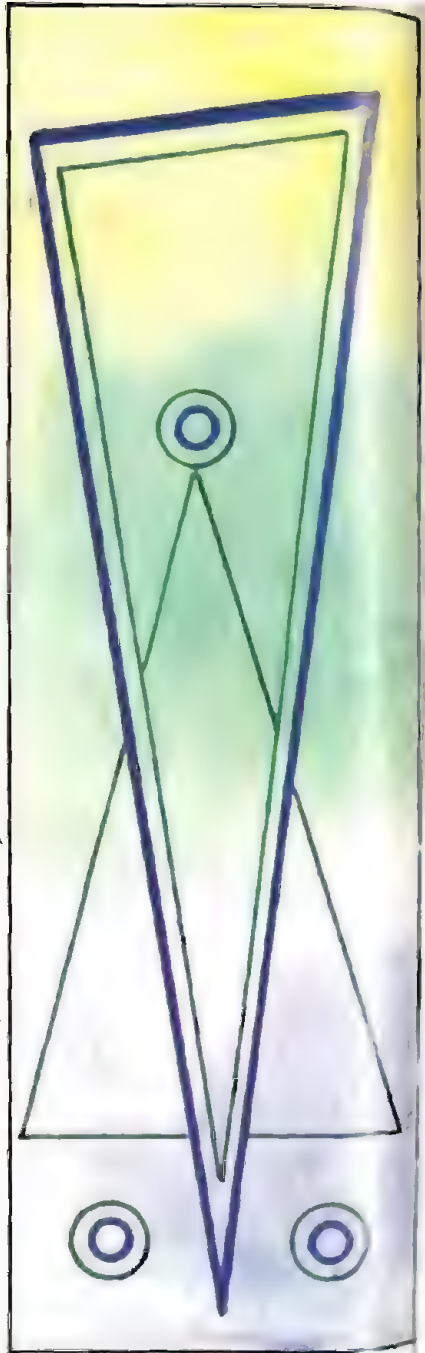
وحدود الفراغ أو السالب والموجب **positive & negative** نأكد للأشكال والمنصمون وانعى المقصود في المعنى . وهناك امتداد للأشكال تعطي رؤية مهددة ومعينة وذات أسلوب واضح عن طريق الخط المكون ها . إنمأ عن طريق الظلال أو التوازن والحركة أو النسب التي تعطي طابعاً معباً للخط في الحركة المكونة داخل اللوحة . ومهما كانت تلك الجسمات والأشكال والظلال التي يؤدبها . فإن الخط وسببها وأسلوبها .

#### ٢ - حركة الخط

لا يمكن للخط أن يتحرك ماذ يكن له نسب واتجاه وحركة وموازنة إيقاعية ، وإتجاهات من عرض وارتفاع وبعد ثلاث ويمكن صياغة أشكال متناظرة كأشكال زخرفية وهندسية . أو أن تكون أشكالاً غير متناظرة . أما لدواعي الأبداء فب يظهر على مساحة اللوحة . إن عدم التناظر كما في الفنون الغربية للتصوير لا تعتمد الا على التناظر في الموازنة الخطية وجسماتها وإشائها ومقاييسها ، نلاحظ ذلك في الشكل (٥٢) .

#### ٣ الخط واللون

كما في الشكل (٥٢) (ن ٤) نجد أن يحدد اللون على طريقتين :



١٠٠ - المخطط الهندسي للهيكل العظمي للإنسان (١٠٠)



١٠١ - المخطط الهندسي للهيكل العظمي للإنسان (١٠١)



أ - إما أن يكون الخط حدوداً خارجية للون كما هو قائم في الفنون الزخرفية الإسلامية. أي ما يسمى بالآرابيسك arabesc أي المساحات الموجبة ملوئة باللون وحدودها الخارجية محددة بالخط أو كما ترسم الأشكال الهندسية كذلك ثم تنون .

ب - أو أن تكون الألوان المختلفة إن كانت منسجمة أو مضادة شكل (٥٢) (ن ٥٠) . فالقبة الواحدة اللونية تكون حدودها لونها وهي النهاية للمساحة التي تحتلها أي اللون الواحد يحدد نفسه بخط وهمي مع اللون المجاور شكل (٥٣) (ن ٢٠) دون الالتجاء إلى إبراز خطوط مساندة ومساعدة كما يحصل التصوير الأكاديمي والمدرسة الأنطباعية لاستند إلى الخط نهائياً بل تستند إلى بقع الفرشاة التي تسجل اللون على اللوحة وكل ذبذبة لونية تساعد الضوء على سطح الشكل الواحد المراد رسمه بدرجة ضوئية معينة كما نشاهد ذلك في الشكل (٥٣) (ن ٣) . وهذه الطرق تستند إلى الأسلوب والمدرسة التي يمارسها الفنان إذا كانت أقرب إلى نفسه من أي أسلوب آخر والممارسة تستند إلى معرفة في الألوان وأنواع موادها وأسلوب تركيب منظورها وفي الفقرة (١) نحتاج إلى معرفة كبيرة في الفنون الشرقية حيث مقوماتها الخط واللون وطابعها مصورات صغيرة للكتب على هيئة منمنيات minatures . والمنمنات عند أغلب الشعوب قائم على الخط واللون الصريح ، شكل (٥٣) . الصورة رقم ١ تمثل خطوط ومساحات ملونة بأسلوب الزخرفة الشرقية . وضع الصور بعضها يحدد اللون مع اللون المجاور كنتيجة لتواجد خط طبيعي يحكم تغاير التشبع اللوني للألوان المتضادة فيه contrast كما في الأحمر والأخضر وتداخل كل لونين بينهما ينتج حدوداً واضحة دون رسم خط كما أن هذا التداخل يعطي لونا ثالثا غامقا (لون حيادي) غامق إذا ما مزجت هذه الألوان الثلاثة . وضع الصور بعضها يمثل منظر طبيعي عند الغروب ، والألوان على هيئة خطوط مركبة تظهر الدرجات اللونية والمنظور لتباعد والقريب مع العمق .

ويكون التخطيط المجرد بحبر ملون بلون هو الأسود حيث يعطي درجات متماوتة خطية في النور والظل كما في الشكل (٥٤) بينما الشكل (٥٢) (ن ٥) صورة رسمت بالألوان المائية العنقوية على هيئة بقع لونية وبالفرشاة أعطت الأبعاد المنظورية المختلفة من خلال الخط والمساحة اللونية للمنظر الموسوم " .

سبق ما فات من شروح مختلفة حول الخط وستنكم عن العلاقات المتعددة للخط بالشكل والمساحة واللون والضوء والقيقة الفنية بدقة تحدد فاعليته وعلاقته المهمة البنائية للعناصر الأساسية التي تلعب دوراً هاماً في عالم التشكيل الجمالي والتعبيري المهدف للأفكار التي يتغياها الفنان في عملية إظهار العناصر والعلاقات المختلفة بينها، لتعزيز رسالة الخط الوظيفية للفن .

## ١ - الخط والشكل

إن الديناميكية المتحركة في رسم الأشكال بالخطوط الأولية من أهم العناصر الواجب معرفتها ومعرفة مقاييس الشكل بالخط ومركز الشكل في اللوحة . والعمل التخطيطي هو البناء الأساسي لتحريك الشكل بأبعاده المختلفة . فالأشكال إما تجريدية ذات معدي في حركة الخط ، أو ثلاثة أبعاد بخطوط الطول والعرض والعمق . إن عملية حصر الأشكال بالخطوط وظهورها قريبة أو بعيدة في اللوحة ومدى تمكننا من إبداء المعنى المصور ، تسمى هذه العملية بالحصر closure and good gestalt . وعملية الحصر بين الخطوط المتجانسة ومن نوع واحد ولا يبرز نوع من الأشكال يمكن التعرف عليها وذلك لإظهار العرض المطلوب ، وسنبين في

(الشكل ٥٤) (ن ١) أسلوب التطوير والتعرف بالنسبة إلى الخطوط وتكوين أشكال منها \* .

فالشكل (٥٤) (ن ١، ٢، ٣، ٤، ٥) يبين لنا حركة التكوين في الخط والظاهر من هذا التكوين والشروح لا يمكن الالتباس فيه رؤيتها ولاتقبل النقيض في ما نراه العين من تفسير \* أي رؤية واعية بحتة \* .

(شكل ٥٤) الحقل (ب) (ن ٦) يرينا تكوين الخطوط كسالب وموجب واعطاء مظهران للخطوط تحتفان تماماً كما في (ن ٧) و(٨) يعتمدان على السالب والموجب أما (ن ٩) فيمثل طبيعة تكوين وعمارة الخطوط في اللوحة وميل الثلاثي في الخطوط الأفقية نقيم الدليل الذي لايدحض بأن العمق الثالث في اللوحة حاصل مع الثلاثي في خط الأفق (ج) والأعمدة (د) هي قائمة وتأخذ تدريجياً بالثلاثي .

## ٢ - الخط والمساحة

الخط يمثل الحدود الاصلية في تعيين المساحة وكذلك الاطار الخارجي للوحة ونوعية مواد وكونه وقيمتها نلوحه شكل (٥٤) (ن ١٤) وما يرسم على النلوحه من خطوط تنحصر في الداخل والمركز كما سيأتي في بحث الفراغ والبناء وتوضع تلك الخطوط لتوهم العين باستمراريتها وسوف تخرج خارج اللوحة وتتعدى اطارها يوهم في التخيل بقدرة المشاهد حسب التكوين الانشائي لتلك الخطوط وستبين أهمية الاطار والشعور بالأبعاد الثلاثة داخل اللوحة والشعور بالارتفاع والموازنة والأنطلاق والتماثل في التكوين والتقارب والتضاد بحكم المجاورة للأشكال كما أتى في الشكل (٥٤) الخط والمساحة (ن ١٥) .

وأهم ما يدور داخل اللوحة عامل تكوين الخطوط التي تؤدي إلى معنى أو مضمون مسعف للرؤيا الواضحة . ومن هذه الخطوط تملأ مساحة اللوحة بأشكال هندسية كما في التصميم أو بأشكال طبيعية ملونة كما في التصوير . والخراط والتماثل . الخ . فالتكوين هنا يعتمد على الوظيفة التي يقوم من أجلها التكوين ليخدم مدرسة أو غرض ما أو فكرة والخطوط المعبرة لها مزايا مكونة واضحة تدعنا نرى أفكار الفنان على مساحة اللوحة وهذه الخطوط تكون منجمعة بأسلوب تركز فيها على مساحة أو تساعد على الذهاب بخيالنا خارج اللوحة لتوسيع رقعة الرؤيا . والتماذج في شكل (٥٤) وتمازجه دليل على هذا الشرح . يرجى مراجعة ذلك \*\* .

## ٣ - الخط واللون

أي لون يكون قيمة ويكون مساحة ولا مساحة لونية ما لم ترسم على مساحة عامة أكبر والألوان مجموعة من المساحات ترص بشكل فني مسند إلى نظريات مساعدة لتكوين المساحات الانجائية البينائية لنور وظل والقيم الأخرى للوحة . وهذه القيم سبق وبيننا أسلوب تكوينها أما محددة بخط عن الأسلوب الشرقي أو موزعة للتجاور مع مثيلاتها من البقع اللونية في توزيعها وبحكم الجوار تظهر خطوط شبه خفيفة بين لون ولون آخر . ومن مجموعة الألوان نسير إلى بناء الوحدات الكتلية والأبعاد والأصواء المتداخلة لأنشاء موضوع العمل الفني .

## ٤ - الخط والضوء

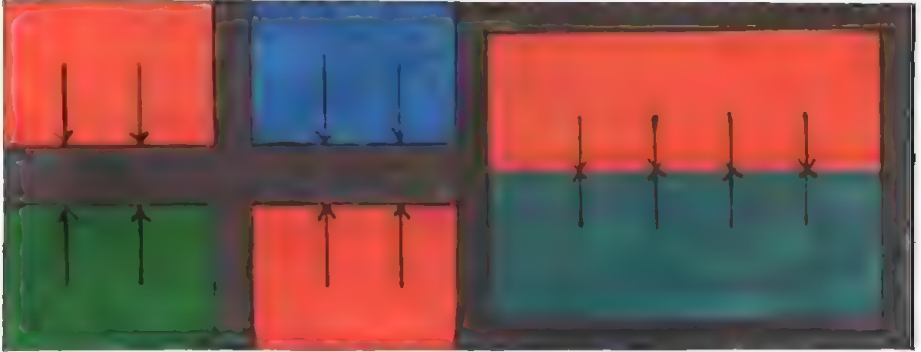
لكل خط مهما كان لونه وقياسه وعرضه ومساحته له إضاءة وإضاءة للخط تكون محصورة بالألوان

الحيادية كالأسود والرمادي . والخطوط تكون ملونة بمختلف الألوان وتترع درجاتها الضوئية أو تتبعها .  
وكل خط صفتان مزدوجتان :

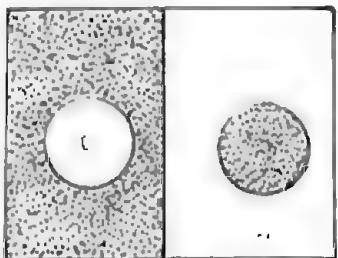
- آ \_ صفة الخط إذا كان له طولاً واضحاً ومساحة إذا كان له عرضاً واضحاً .  
ب \_ تغلب صفة المساحة على الخط إذا كان طوله مقارباً لعرضه ويسمى حينئذ سطحاً مثل ١٥ سم طول  $\times$  ٢١ سم عرض = ١٨٠ سم المساحة تماماً ولكن إذا الخط عرضه ١٢ سم  $\times$  ٣٠ سم طول فتكون هنا الصفة الغالبة الخط الطويل كصفة بارزة . خلال هذه العملية يتكون ضوء للخط بالدرجة التي نريد تكويتها إما على هيئة مساحة عميقة أو فاتحة كما يحصل في فن الخفر على الزنك أو على هيئة خط طويل ذو لون معين ودرجة ضوئية معينة كما في ملء مساحات التصميم الحداري والخرائط الكبيرة والاعلانات Posters والشعارات الجماهيرية السياسية تحتاج إلى إضاءة متعددة لدرجات ألوان متعددة تخدم الرؤيا الواضحة للفت النظر عن بعد كبير ومساحات الخط كبيرة ويجب أن يراها الجمهور من بعيد .  
ولنخط قيمة ضوئية لكل للون سواءً بسواء وله درجات متعددة متصلة ومنفصلة كما في شكل (٥٠) (ن ١٠ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧) في هذه التماذج نرى تباين الخطوط المختلفة وأسلوب تعبيرها .\*

#### ٥ . القيمة الفنية للخط

بعد الذي بيناه من شروح حول الخط نقول كلمة أخيرة : انه الوسيلة المعروفة عن الخيال والوظيفة التي ننتجها من عملنا الفني في آن واحد ومن العمل التشكيلي أي كان نوعه من الفحاريات إلى الهندسة المعمارية ولولا القيم المتشابهة في إبداعه الفني لما كرسست الأكاديميات والمدارس الفنية في العالم لهذا الغرض . وفلسفياً نقول : العمل الفني لا يستند بناءه ولا يستقيم أمره ما لم يكن له خط متحرك يهدف صريح واضح قوي المعنى غير ركيك خاف ليحمل الفن أمر حضاري عميق الهدف والمنغرى ومقبولاً .  
والوسيلة الأساسية للتعبير إن كان رمزاً أو محرراً لحضور الطبيعة ومشاهدها حيث يرسم على الورق أو القماش أو الأرض \*\* .

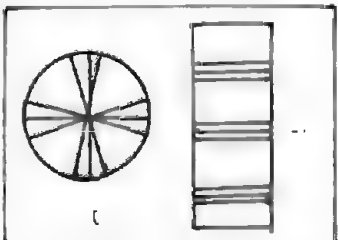


٢٠



أ - دائرة الخشب تظهر بوجهية  
تقسيماتها التي تشعليا .  
ب - الدائرة (ب) تظهر سائلة  
بالنسبة للمحتل الخيطية .

٢١



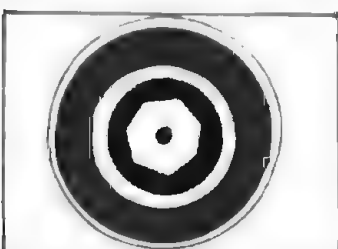
أ - الخطوط فرداء الدائرية  
تبدو كشكلا مستقلا على  
سطح مستطيل واسع  
ب - تبدو الخطوط كشكلا بوجهية  
على سطح عازي في حركة  
يسرها المرافقة .

٢٢



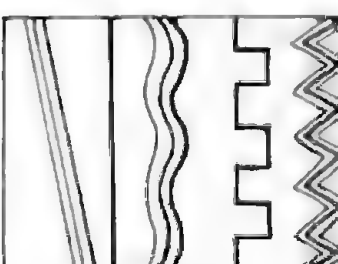
أ - يظهر كشكلا سمجة إلى  
المرآة -  
ب - كشكلا عازيا إلى العازي

٢٣



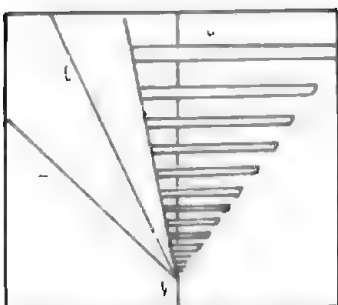
رسم عادي بركائبي

٢٤



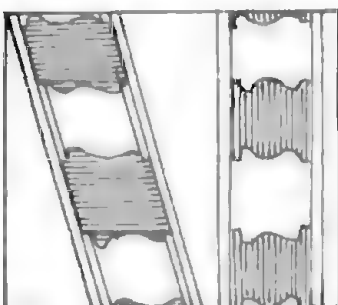
خلفية مختلفة اللون

٢٥



أ - توزيع الأشعة في دائرة انظر  
وحدة موازات واحدتها وروبوها  
تخلص (أ) حيث تلاقى حيث  
الاجتماع في عفة الخلال (ب) في  
سطح مسوي الممر .

٢٦

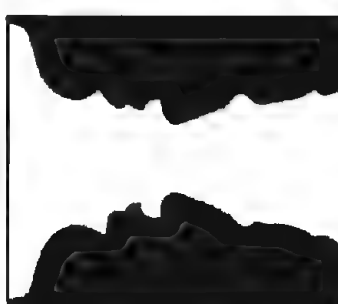


أ - تظهر الصفحات العليا مبرق  
سلطة واثباتية بين الممرخ والسطح وقد  
شكليه الظاهر ، أما السفلى فهي من  
عكس عند توثق الشيء إلى طرف  
والفراغ إلى عكس .

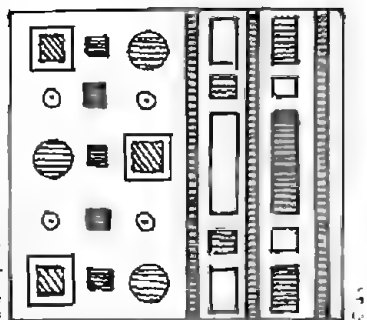
٢٧



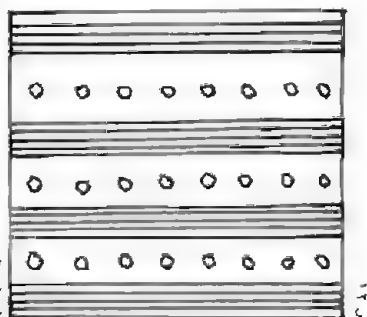
٢٨



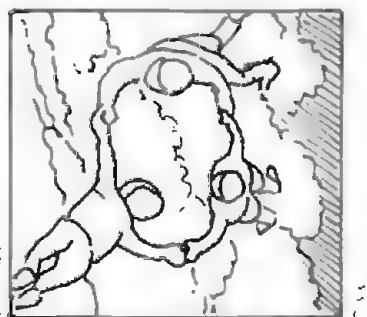
ان المروحة ٧٨٢ حيث لم تزد في المضي ، فقد انبعاثت في الصنعة ، حيث في ٧  
تظهر الشب والوجه كشكلاين مختلفين كرجل طليها أسود يتأخر على هذا كثر وهكذا  
احال مع المروحة الخمرية في ٧ حيث الأبيض والأسود في المساحات والمروحة مصممة على الخلف  
بمضي .



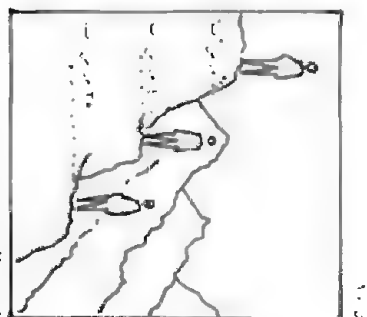
١٤٣  
الصور والخطات



١٤٤  
الصور والصور



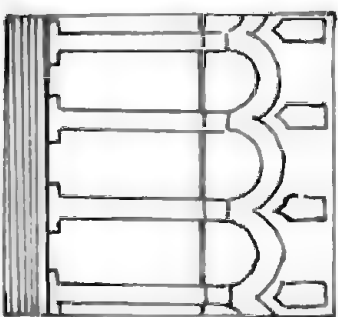
١٤٥  
الصور والصور



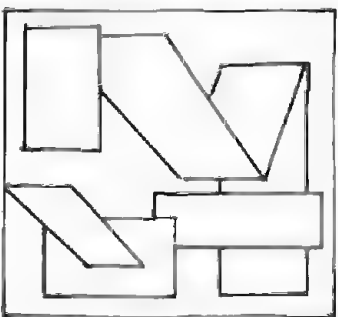
١٤٦  
الصور والصور



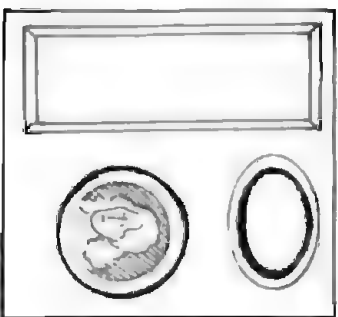
١٤٧  
الصور والصور



١٤٨  
الصور والصور



١٤٩  
الصور والصور



١٥٠  
الصور والصور



# الباب الثالث

## الشكل

مظرة عامة .

المبحث الأول

المفاهيم الأساسية للشكل .

المبحث الثاني

استعمالات الشكل كظاهرة أساسية في الطبيعة .

المبحث الثالث

استعمالات الشكل في الفن كظاهرة أساسية في الانشاء التكويني للمساحات والحجوم .

المبحث الرابع

علاقات المنظور .

المبحث الخامس

تكوين الشكل .

المبحث السادس

إضاءة الشكل .

المبحث السابع

كيف نرى الشكل .



## نظرة عامة

موضوع الشكل في الفنون التشكيلية يعتبر من المواضيع التي يراها الفنان «الحدود الأساسية لتفسير المضمون المطلوب - خلال عمله الفني ولا يمكن أن ينقسم الشكل عن المضمون في جميع الحالات أو الأساليب التي يعتمدها الفنان سواء كانت أكاديمية أو حديثة . ولا نعتبر الشكل إلا المظهر الخارجي للمضمون مربوطاً بالرؤية التي وضعها الفنان وكثير من الأحيان يُخلط بين الشكل والهيئة وسوف نشرح ذلك في الفصول القادمة وبين الفرق الواضح بين الأمرين .

أخيرة هي المظهر الخارجي للمادة أو الجسم دون أخذ التفاصيل التي يحتويها ولكن إذا دفعنا في التفاصيل فتكون في تلك الحالة ازدواجية بين الهيئة والشكل . ولذا الشكل هو الصياغة الأساسية للجسم أو المادة بينما هيئته هي المفهوم العام للشكل ومجموعة أشكال وعناصر سوف نتطرق لها فيما بعد .

والشكل في كثير من الأحيان يمثل نفسه إذا كان مستقلاً كما في الصور الشخصية ويمثل علاقات فكرية واجتماعية ... إلخ . إذا كان مربوطاً مع أشكال أخرى . كما في الهندسة المعمارية والأنشاء التصويري . والريلف المنحتي . وفي هذه الحالة يصبح جزءاً من هيئة عامة .

ولا يمكن لأي عمل فني أن يبرز ما لم تكن ملامح وتفاصيل تشريحية قائمة للشكل تميزه بحدود واضحة قد تأتي إلى عمق الفكرة التي يرنو إليها الفنان من قريب أو بعيد .

وللأشكال تفاسير تأتي بعد مظهرها مثل «الفنون السريالية» . و «التعبيرية والرمزية» . وكثير من الأحيان لها تفاسير نفسية . للدلالة على أغراض أعمق من المظهر الخارجي . فالشكل هنا واسطة نقل وأصل بين عمق الغرض في المشاهد الذي يتقبل بالرؤية والفكر من مظهر الأشكال الخارجية إلى عمق داخلي سحيق مربوط بالانفعالات العاطفية والنفسية . كالجنس وجماله وتأثيره في تكوين الأشكال وألوانها وخاصة الحياتية وما هو مرتبط بالإنسان كالمراة والرجل وصفاتها ... إلخ .

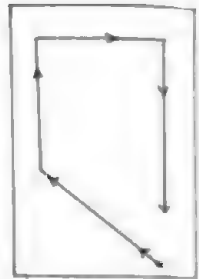
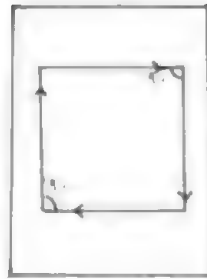
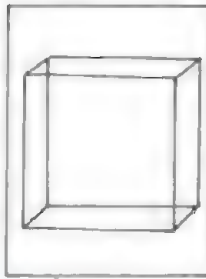
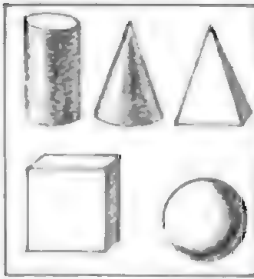
شكل ( ٥٥ ) حركة النقطة والخط في تكوين الأشكال الهندسية في عناصر الفنون التشكيلية

١ ن

٢ ن

٣ ن

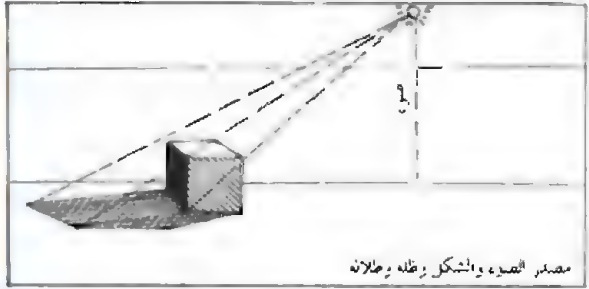
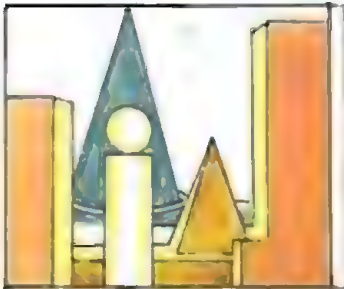
٤ ن



نقطة مطلق من نقطة مكونا زوايا مربع يتكون من خطوط مستقيمة متساوية وخطوط متضادة لبعضها وزوايا قائمة درجتها ٩٠ ومستقيمة .  
مكعب شفاف بستة أوجه  
أهرام . مخروط . الأسطوانة . الكرة . المكعب . كلها أجسام لأشكال هندسية جذرية التكوين تكل المحكوم في الطبيعة حيث ننسئ إليها.

٦ ن

٥ ن

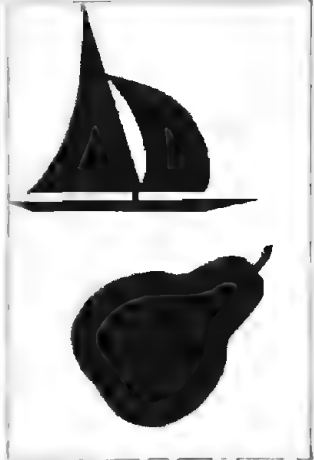
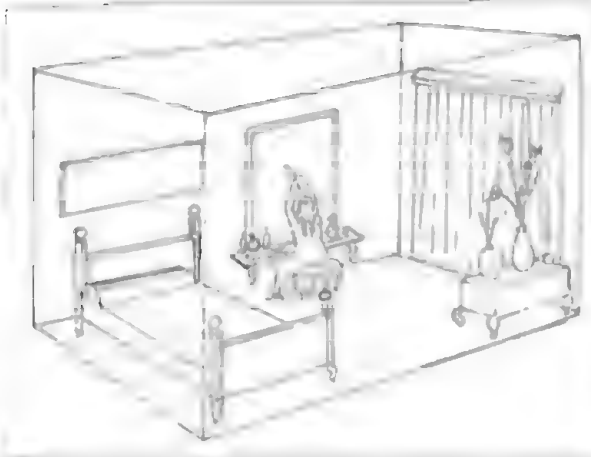


أ- د- أشكال هندسية معقدة

مصدر الضوء والشكل وظله وحالاته

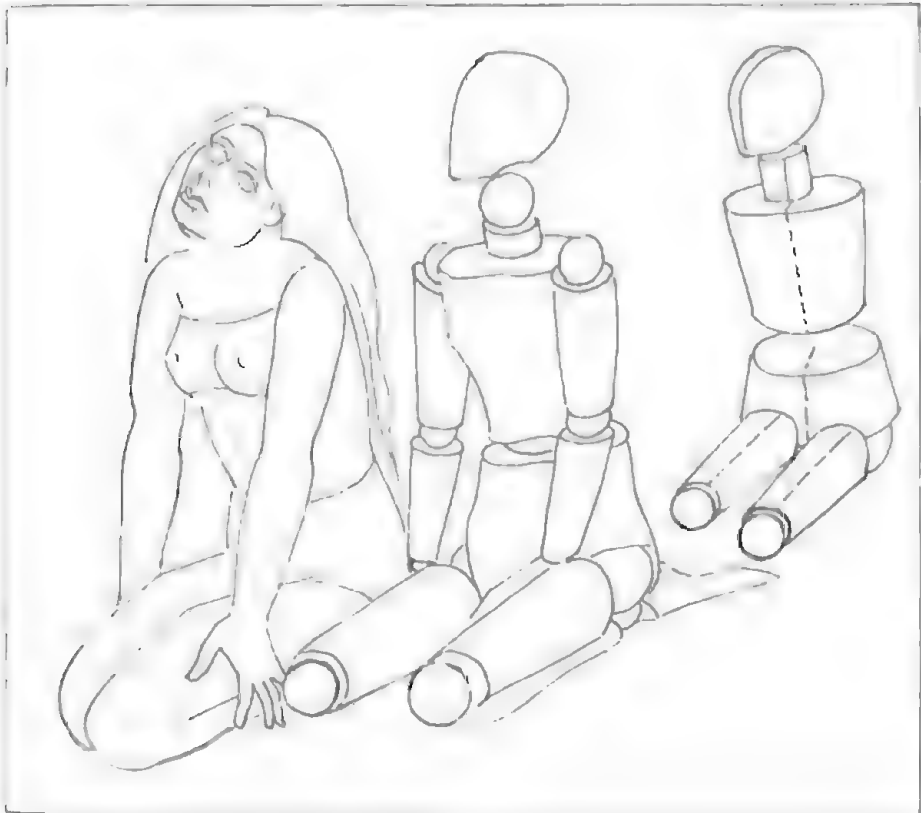


الرجع بين العناصر الثلاثة . أ- التخطيط بالخط فقط . ب- التخطيط والصور والفنون والصور والتخطيط في (جـ)

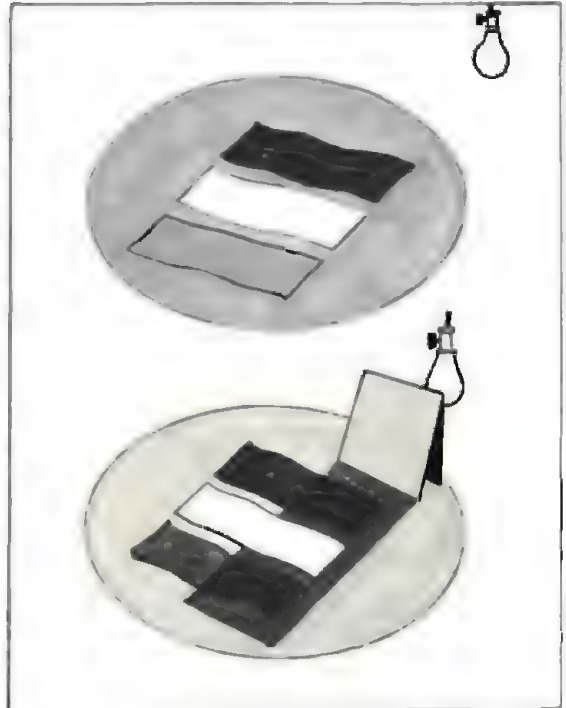
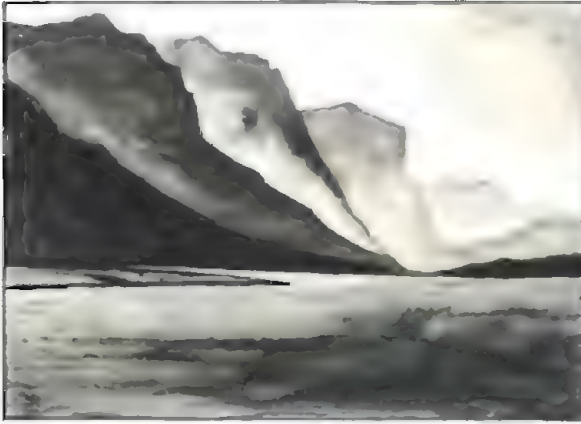


شكل ٥٦: رسم داخلي منظوري لقاعة منزل، والنفس على هيئة متوازي مستطيلات فارغ  
يرسب وكأنه من زجاج شفاف .

الشكلان خفيفان، رسم نوايسا العاطف فالحماد هنا  
الخدود، الحارحه لكل شكل بعينه تعبيرا



نظير أجرك وحركه النموذج انشئى إلى شكل حيواني لعداه أحدث نفس الحركة للباحث هــهـ



ان التدرج الضوئي للألوان هو الذي يحدد سطوح  
الشكل ويعطيه لظلال انجسم احى .

# المبحث الأول

## المفومات الأساسية للشكل

### مقدمة

- ١ - الخط .
- ٢ - الضوء .
- ٣ - اللون .
- ٤ - المنظور ذو الأبعاد الثلاثة كمفهوم بشكل .

### مقدمة

الطبيعة التي حولنا زاهرة بالأشكال والكتل والخيوم التي لا تحصى ولا تعد ولا يمكن حصرها وأغراض تكوينها . يوماً نرى ملايين الأشكال والأجسام ونعلم بمختلف الصيغ منها مع علاقات ربما نسميها سريرية الزرعة في أحلامنا . الضوء العامل الأساسي في رؤية الأحياء والطبيعة وكلما قل الضوء تغيرت ملامح هذه الأشكال وأوحت بمعاهج حية جديدة ودقيقة تظهر عدد كثير من الناس برعات محملة ورؤى مختلفة لا يمكن تصورها . لذا الشكل ليس حقيقة ثابتة في الطبيعة ولكن قد يصحبه رغبة نفسية في تفسيره رغم ثبات قياساته المنظورة . ومن هنا اختلفت الرؤية للشكل . ويحتر علماء النفس العامل النفسي له الأساس المفهوم للرؤية ورغبه ما نرغب في رؤيته وتكوين فكرة عنه واضحة . وأختلف مفهوم ورسم الشكل في مختلف العصور منذ العصر البدائي حتى يومنا هذا ولو ألقينا نظرة على الأشكال الواضحة في الفنون الشرقية عامة والفنون الأوروبية في عصر النهضة مثلاً والمعاصرة جانباً لعرفنا ماهية هذه الاختلافات بشكل لا يرقى إليه الشك . فالمفومات الأساسية للشكل لا يمكن حصرها في المفهوم التركيبي البنائي لها ومن هنا يمكننا الانطلاق لتفسير ودراسة هذه الأشكال ورؤاها بشكل علمي قدر المستطاع . مستندين إلى الخيال النفسي الذي يساعدنا كثير على حل هذه المعاضل .

الكرة تمثل أبسط أنواع الأشكال ولكن في نفس الوقت تمثل أعقدها وذلك للحسابات الرياضية التي ندخل في رسم أبعادها كما في الهندسة مثلاً ولكن في الرسم الفني تمثل دائرة بمقياس معين مصداق اليها الورد والظل وإذا كانت ملونة يضاف لها اللون لأعطائها طابعها الخاص بتكوينها .

### ١ - الخط Line

تأثير الخط وما يُعبّر عنه يحدود الشكل في أبسط معوماته الهيئة form . يعتبر من الأنسب الثابتة في تكوينه . مثال ذلك لو أخذنا نقطة منطلقة من جهة ما لتشكل حركة خط مستقيم دو بعد ممكن أي تثقل ضاعاً ذو بعد متحرك منحرفاً بانقلاب لتكوين زاوية قائمة وإذا رسمنا الشكل بزواياه وأضلاعه وكوناه بستة أسطح متقابلة لتشكل المكعب . فالابتداء هنا المربع ثم المكعب وب نفس الطريقة بنينا متوازي المستطيلات ثم المخروط والهرم ... إلخ ومن هذه التكوينات الخطية سوف نخرج بأحجام ذات مقاييس مختلفة نعملها نرسم أشكال مختلفة

الأعراض .

والخط له تأثير متغير في تكوين الشكل ذي الخطوط المتوازية المختلفة الدرجات التي يتكون منها خطوطاً سريعة بالتقدم أو خطوطاً مردوجة أو خطوطاً تعبيرية متقطعة أو نقطية . والخط لا ينفرد بأُسُوبية ونتيجة وحدة بل بغير حسب التعبير الفني المقصود الذي يوظف من أجله لأبداء رؤية جديدة .

## ٢ - الضوء Shade and light

النور يسقط على الأجسام بخطوط مستقيمة ويعطي إضاءة ذات طابع ذي خصائص معينة والإضاءة الصادرة والساقطة على الجسم يتحكم فيها اللون ومقدار انعكاسه ألياً أو في أي جانب يسقط الضوء عليه . فإن كان السطح للجسم الواحد في منطقة النور، ظهر لونه ساطعاً أو متوسط الضوء ظهر لونه متوسط الإضاءة مع ظله أو في الظل الذي ظهر لظله عليه . وهذه الخاتمة اثنتي نحسها بواسطة العين وثبت الشكل لنحسب الذي أمامنا عدا المنظور اشكون منه يساعد على كل هذه المراتبا مع ضلاله الساقطة على الأرض والضوء له درجات متكونة من النور والظل والظلال الساقطة على لأرض وتقاس درجاتها الضوئية بالأسود والأبيض كما تظهر الأجسام المصورة بواسطة آلة الفوتوغراف . ولكن الصورة والأوان الطبيعية الأساسية المصورة من قبلنا تتكون فوتوغرافيا بدرجات الأكروماتيك الأسود والأبيض . ودرجات متفاوتة حسب الأنواع الأساسية ومدى قوة سقوط الضوء عليها . ومن لأفضل الأمعد لدراسة الضوء الطبيعي الأساسي المكون لظهور كل الأجسام ولولا الضوء لما عرفنا الطبيعة .

## ٣ - اللون Colour

مفهوم اللون بالنسبة للشكل يتوقف كما على نوعية ألوان الطبيعة المكون منها ذلك الشكل أو الجسم ومدى وكيفية معالجتها فنياً وبشكل فردي يقبله جمهور المشاهدين . وفي الشكل تظهر الألوان على هيئة ظاهرة قوية جذابة تلعب دوراً عاطفياً في تقبلنا للشكل ، مثال ذلك : لو رأينا زند امرأة جميلة تتحيل اللون الجميل ونشاهده بالعين مضيقين حيالنا لأسعاف شاعرينا لهذا اللون ولكن لو فحصنا جلد المرأة بالمجهر ربما «لايعجبنا» بعد ذلك أن نفكر طاماً رأينا الذي ظهر مكرومات وشعر وأوساخ إلى آخره .

فالمسألة هي الجذب العاطفي للشكل واللون وحدة انسجامه بالنسبة لنا . يحد اللون قوانين . وظواهر سبق وأن تكلمنا عنها . وسنعطي أمثلة في الشكل (٥٧) عن الضوء ودرجاته الرمادية الساقطة على أشكال مثل (الأباريق - منظر الجبال - أوراق ثلاثة ملونة . الدرجات الضوئية) .

## ٤ - المنظور ذو الأبعاد الثلاثة كمفهوم للتشكل

قاعدة عامة

الأجسام ترى ببيات مختلفة ومن جهات وأوضاع مختلفة . أن تبدأ لرسم الجسم الذي أمامك يستوجب ملاحظة تغيير وضعه بالنسبة لتغيير مكانك حيث تتغير الرؤية نسبة إلى المكان الذي تقوم برسمه منه . والحالة هذه تستوجب النظر إلى مجموع ألياء المكون بها الشكل وعليه كلما تغير محل الحامل الذي تشغل عليه تغير وضع المنظور لنشكل الذي أمامك . أي زاوية الرؤية في العمل .

إذا أردت أن ترسم رجلاً يقوم بالرسم على لوحة أمام حامله فستكون وضعيته أطول ما يمكن إذا كنت أمامه ونقطة نظرك في وسط جسمه ولكن إذا نظرت إليه من أسفل قرب ركبته مثلاً ونقطة نظرك هناك فسوف تقصر قامته نسبياً وهكذا إذا نظرت إليه من أعلى فسيكون أقصر ما يمكن النظر إليه تماماً إذا كان في مستوى نظرك.

# المبحث الثاني

## إستعمالات النكل كظاهرة أساسية

مقدمة .

١ - المشاهدة بمستوى النظر

٢ - الرؤية من ارتفاع .

مقدمة

لا مانع أن يكون موضوعك صندوق صغير أو شجرة عالية فإن القوانين واحدة في المنظور وتطبق على كل الرئيات بالدرجة الأولى على نقطة نظرك إلى الشكل الذي أمامك وحينها نود رسم بعض الأشكال سوف تعتمد في المشاهدة على النقطة التي تنظر منها إلى الشكل أو الهيئة من الأشكال التي أمامك والسطوح النقية تعتمد على مظهر أشكالها كما تراها العين وتسمى هذه الظاهرة بالمنظور . والأشكال تعطينا الشعور بالعمق مع تكوير ظلالها ونورها وتعطي خصائص الأشكال فتظهر التخطيطات مشابهة تماماً للمواضيع التي أمامنا شكل (٥٨) (ن - ١) بنفس رواية الرؤية .

١ - المشاهدة بمستوى النظر

راجع الشكل (١٠٧) الباب الرابع الموازنة . صم بعض نماذج على مائدة أمامك وانحني قليلاً إلى أن ترى هذه الأشكال بمستوى نظرك كما هي في الشكل (١٠٧) (ن ١) . نجد جميع قواعد الأشكال بمستوى واحد أمامك قليلاً حتى يتصلا بمستوى سطح المضدة لو فرض استمرارها بينما أعلى سطح للمكعب والأسطوانة ولا يمكن رؤيتهما .

وبعد هذا بشيء من الخيال تصور بعض الدور والأشجار في منظر خارجي ونفس الفرضية والوضع . هل من الممكن رسمها ؟ .

٢ - الرؤية من ارتفاع

أي أعلى من مستوى النظر الشكل (١٠٧) (ن ب) والآن أرفع نفسك عن سطح المضدة قليلاً بمقدار ٣٠ سم ترى القواعد العليا للأشكال مع المسافات الفارغة لسطح المضدة وتلاحظ خطوط القاعدة العليا للمكعب تبدأ بالارتفاع وليس بالانخفاض وترى القواعد العليا للأحجام الأربعة وهذه الأشكال من الممكن تصويرها بشيء من الخيال وكأننا واقفين على تل أعلى وترى المنظر الأول الذي تخيلته منطبقاً عليه نفس القواعد . وإذا ارتفعنا عن المضدة منتصبين تقريباً ٦٠ سم نرى السطوح العليا تتوسع بشكل واضح فإن السطوح تتغير مشاهدتها اعتماداً على ارتفاع وانخفاض العين . وتعين المنظور يستند إلى مركز المشاهد بالنسبة للشكل الذي أمامه . شكل (١٠٧) (ن) .



# المبحث الثالث

## استعمالات الشكل في الفن كظاهرة أساسية في الإنسان والتكوين للمسابعات والمجموع

- ١ - سطح اللوحة .
- ٢ - الشكل في العمق .
- ٣ - نقاط الثلاثي .

### ١ - سطح اللوحة the picture plane

حينما نقوم بترجمة موضوع ذو ثلاثة أبعاد على سطح ذو بعدين إن كان ذلك السطح من الورق أو القماش الأبيض وذلك بواسطة المنظور وجب علينا أن نفهم معنى "سطح اللوحة" والتي تراها مرسومة بالشكل (٧) .

بين نقطة النظر التي تمثلها عين الناظر والشجرة التي أمامه لتخيل وجود سطح شفاف يقطع هذه المسافة متكون من سطح زجاجي كبير . وهذا السطح الزجاجي يمثل سطح الساحة وهو بالفرضية قائم على سطح الأرض . والخطوط الواضحة في الشكل تمثل حجم وقباس الشجرة وفي هذه الحالة البعد القائم بين الشجرة والناظر هي الخطوط الواضحة في الشكل وهي تمثل البعد بين نقطة عين الناظر والبعد مع الشجرة .

والصور الثلاثة الأخرى المرسومة . الشكل (٩٠) (ن ٤ ، ن ٥ ، ن ٦) تعطينا نموذجاً في كمية استعمال زجاج الشباك كسطح للوحة . فالخطوط التي نرسمه على سطح زجاج الشباك شكل (٩٠) (ن ٥) في الرسم الذي نرسمه على هذا السطح "الشباك" يعطينا الجهة الجانبية الطويلة للبناء تمثل بخطوط قصيرة . ومعناها أن نقوم برسم الوهم "أوالثلاثي" الحاصل في العمق على سطح ذي بعدين فقط وهو لوح زجاج الشباك . ولكن على الغالب لا يمكن لنا أن نرسم على زجاج النافذة وأن نتخيل ذلك حسب هذه القاعدة هذا المنظر . ونقوم برسم المشهد الذي أمامنا على لوحة الورق .

يتم ذلك بوضع لوحة تضعها على حامل وتكون هذه اللوحة من الورق مثلاً وضعها عمودية على خط سطح الأرض الذي نقف عليه ونحصر هذه اللوحة بين العين والمنظر المشاهد أمامنا أو الموضوع . ومن بعد يتكون مركز اللوحة بين عين الناظر أي بين نقطة النظر والمنظر الذي أمامنا أو الموضوع المراد رسمه وكلما قربنا اللوحة إلى الموضوع كلما صغر رسم ذلك الموضوع على اللوحة وكلما قربنا اللوحة إلينا كلما كبر رسم ذلك الموضوع داخل اللوحة وهكذا . الشكل (٩٠) (ن ٤) .

### ٢ - الشكل في العمق Shape in Depth

أغلب قوانين المنظور بنيت على الملاحظة البسيطة التي تقول : "كلما ابتعد الشكل أو الموضوع الذي أمامنا عن أعيننا كلما ظهر أصغر فأصغر" .

ويمكن لنا أن نرى هذه القاعدة واضحة في الشكل ١١ وهو يمثل قشاً أو سنابل محصورة في حقل ومغلقة

على هيئة رزم وعددها كثير جداً . فتظهر القريبة منها كبيرة والبعيدة تصغر الى أن تصل الى حدود الأفق تقريباً فيتحول صفرها الى درجة لا يميزه .

ويمكن أن نتخيل عوض هذه أشخاصاً أو بنايات أو دور أو أشجار ولاشك الخالة تطبق على كل ما نتخيل استناداً الى هذه الظاهرة التي تعتبر قانوناً في علم المنظور العام . (الشكل ٦) (١ ، ٣ ، ٤) .

ويمكن لأحدنا أن يخطئ نفس النظرية بأن ينظر الى شارع أو أي مسافة بعيدة لمشهد يراه وذلك بمشهد ممثلين الشوارع والدور والسيارات وأعمدة التلغراف والأشجار نرى الأجسام التي أمامنا كبيرة وكلما ابتعدت عن وقربت من خط مستوى النظر أو الأفق صعدت الى درجة عدم تمييزها . بأحجامها الحقيقية . حينها تكون قريبة منا . كما في الشكل (٦٠) (٤) .

وها نشاهد الأفق وخاصة في الخلاء أي مانسبته نحن بخط مستوى النظر حيث تلتقي السماء بالأرض ونحن هذا الأفق ليس دائماً متمركزاً بعلو واحد وبعد واحد إنما يتوقف على مدى إرتفاعنا الى أعلى هيرتفع معنا وإذا انخفضنا ينخفض ويتغير مركزه . أن تغير مستوى الأفق يتغير بتغير مركز المشاهد أعلى أو أسفل وإن كانت السماء مع الأرض أو مع البحر . كما نشاهد ذلك في (الشكل ٥٩) (٣ ، ٤) .

### ٣ - نقاط التلاشي Vanishing points

الشكل (٣٣) والتي تمثل بنايات تكعيبية متلاشية تعطينا نموذجاً في كيفية ثلاثي الخطوط الأفقية كلما امتدت الى خط مستوى النظر . ولما كانت جميع هذه الخطوط متوازية بالعمل كما نشاهدها هنا فإن جميعها تلتقي في نقطة على خط الأفق أو خط مستوى النظر في نقطة واحدة تسمى "نقطة التلاشي" . ومن المحتمل أن يكون مركز هذه الصورة على أي جهة من خط مستوى النظر نسبة الى كيفية اتجاه الخطوط الأفقية المتوازية المتجهة الى جهة من خط الأفق . أو خط مستوى النظر . ودائماً خط الأفق يمثل عملياً خط مستوى نظرنا بالنسبة لنا المشاهدين .

ونحس هذه الحالة حينما ننظر الى سكة القطار أو الشارع الطويل وحتى البنايات وسلسلة أشجار الشوارع والدور . وفي المنزل نحس بهذه الظاهرة على الخطوط الرئيسية للنسجاد والمناضد والممرات والأروقة... الخ .

# المبحث الرابع

## علاقات المنظور

- ١ - المنظور وعلاقته بالشكل وابعاده وطبيعته وتكوينه .
- ٢ - رسم الدائرة .
- ٣ - بناء الأشكال المنحنية .
- ٤ - القياسات
- ٥ - مراكز رسم اعلمدة في حالة المنظور .
- ٦ - الأشكال المعقدة .
- ٧ - رسم الانسان في المنظور
- ٨ - الانعكاسات وكيفية رسمها في حالة المنظور .
- ٩ - نبذة عن المنظور والاستقامة منه كعنصر اساسي في الفن .

### ١ - المنظور وعلاقته بالشكل وابعاده وطبيعته وتكوينه

حينما نقوم برسم أشكال أو مواضيع بسيطة نجد نقطة تلاشي أو اثنتين أو ثلاثة تظهر لنا بحكم تغير سطوح الاجسام التي أمامنا وهذه السطوح حتما سوف لا تكون موازية لخطوط سطح اللوحة الخارجية . مثال لذلك . إذا وقفنا في وسط حفل مفتوح واسع المدى نرى حصى الشارع الذي نحن واقفين فيه ينتهي إلى نقطة تلاشي أمامنا على الأفق (خط مستوى النظر) هذه الحالة تكون نقطة تلاشي واحدة فقط . واقفة أمامنا بالضبط على الأفق . وهي نقطة مركز النظر .

أما إذا وقفنا قرب زاوية بناية مستطيلة الشكل على هيئة متوازي مستطيلات أي \* منشور - نرى في هذه الحالة سطحين من منشورية هذه البناية . نرى حتما نقطتي تلاشي كنتيجة لانحدار خطوط السطحين المشاهدين والسطح البين سينحدر حطيه ويلتقيان بالأفق ويشكل نقطة تلاشي بيني والخطين في اليسار ينحدران ويمثلان نقطة تلاشي ثانية في اليسار وفي هذه الحالة نسميها المنظور ذو نقطتي التلاشي .

والآن لفت بنفس الوضعية بالقرب من ساحة منشورية الضام ولكننا عالية جداً سنشاهد نقطتي التلاشي اثار ذكرها نظهر على خط مستوى النظر تماماً كما حصل سابقاً ولكن إذا نظرنا إلى ارتفاع الساحة لوحدها أن حطى الطول ينحدران إلى السماء بشكل عمودي وحتماً إذا استمر في الارتفاع سوف يلتقيان بنقطة تقديرية في الفضاء . هذه النقطة تسمى النقطة الثالثة للتلاشي . وهذه الحالة تسمى (المنصور ذو الثلاث نقاط تلاشي) الشكل (٥٩) (ن ٣ ، ٤) .

آ - منظور النقطة الواحدة One point perspective \*

كل الخطوط المتوازية الأفقية على الأرض والآنية أفقياً من اليمين أو اليسار أو المغطية سطح السماء بشكل

أفتي تتجمع من أسفل إلى أعلى ومن اليسار إلى اليمين ومن السماء إلى الأفق ومن اليسار إلى اليمين كلها تتجمع نهاياتها بنقطة ثلاثية واحدة فقط . أو تسمى في كثير من الأحيان - نقطة منظور واحدة - وهذه الحالة تنطبق على خطوط مكافئ الحديد أو ممرات السوت والمساجد والمدارس أو أي بنايات ذات طابع منشوري (منواري مستطيلات) كما شاهد ذلك في الشكل (٥٩) .

ويبقى لدينا خطوطاً أفقية موازية لخط التوجه من أعلى ومن أسفل وأي خطوط مماثلة وموازية لها تظهر معارضة للخطوط المتلاشية . وتوازي خط الأفقي للوحة هذه الخطوط تبقى متوازية ولا تتلاشى قط . كما نراها في الشكل (٥٤) (١٦٥) .

#### ب - المنظور ذو النقطتين Two point perspective

حينما ننظر من زاوية بناءة تسمح لنا أن نراها فيها ضلعين فسوف نراها أن كل سطح من جوانب البناية القائمة سوف تتلاشى خطوطه ملتقية بمتناهي ويساراً على خط الأفق (أو مستوى النظر) وهذه الحالة تسمى بالمنظور ذو نقطتي التلاشي وتنطبق إذا كان الموضوع داراً صغيرة أو قصراً كبيراً أو صندوقاً لحفظ التليفزيون مثلاً كما نرى ذلك في الشكل (٦٠ ن ٣) في رسم متوازي المستطيلات شكل (٦٠ ن ٤) الدار الريفي .

#### ج - المنظور ذو النقاط الثلاثة Three point perspective

إن صورة الكاتدرائية القاهرة في الصورة الواقعة في مدينة نيويورك واسمها " سانت باترك " أخذت من بنية أعلى منها بكثير ترىنا الخطوط العمودية الساقطة على الأرض وكأنها سوف تنتهي في عمق المساحة على أرض الكنيسة . وهنا يمكن رسم خط مستوى النظر من الوضع الذي نحن فيه وقد أخذنا هذه الصورة ثم رسم البنايات تحت مستوى النظر وفرض نقطتي تلاشي يمتد ويسرى على مستوى النظر للأضلاع الجانبية أما استمرار الخطوط العمودية في متوازي المستطيلات فترسم بخطوط عمودية تتلاشى في عمق الأرض بنقطة وسطية بعيدة عن خط مستوى النظر . إن هذه النقطة تسمى منظور النقطة الثالثة أو المنظور ذو ثلاثة نقاط كما نراها في الشكل . ويمكن على العكس إذا نظرنا من أسفل ناطحات السحاب العالية . فإن نفس القانون ينطبق بنقاطه الثلاثة ولكن نقطة الأعمدة لحافة البناية تتلاشى في نقطة بعدها عميق في السماء . أي بشكل معكوس عن سان باترك لأن ذلك يتوقف على نقطة النظر التي نحن نرى منها كلتا النائيتين . الشكل (٩) (٣ ، ٤) .

#### ٢ - رسم الدائرة Drawing the circle

من الأفضل لرسم دائرة أن نضعها داخل مربع لأن المربع هو القاعدة الأساسية لرسم جميع السطوح والأحجام المضغوطة . وإذا قمنا بهذا العمل فجميع قواعد رسم المنظور سوف تكون سهلة المثل . وستكون الدائرة القعدة لرسم جميع المنحنيات ذات البعدين منها البيضاوي والقطاع الأهليلجي . إن محور الدائرة يؤخذ من وسط المربع حتى يوضع في حالة المنظور ووجوده في حالة المنظور أي يقسم المربع بثنائية نقاط كل أربع منها متقابلة . فنكون المنصفات ثم أوتار متصلة بزاوية . والآن أصبح شكل الدائرة والمربع في حالة المنظور . كما في الشكل (٥٨) (٢ ، ٣ ، ٤) .

والآن يرسم بخط مستوى النظر ومن بعد نستمر في رسم المحور الأمامي المنصف للدائرة الأمامية إلى أن يلتقي هذا المنصف بنقطة على مستوى النظر وهي نقطة التلاشي المركزية ن.م. ثم نحدد الضلعين الخارجيين إلى

هذه النقطة وبمساعدة النقاط الأخرى كما في (ن ٤) مع تعيين منتصف للدائرة البيضوية في حالة المنظور وخطاً أفقياً لها موازي للمنتصف فنكون بذلك قد قمنا برسم الدائرة كما هو مبين في الشكل (٥٨ ن ٤).

### ٣ - بناء الأشكال المنحنية Constructing curved forms

نشاهد في الغالب الشكل البيضوي - الأهليلجي - لفتحة فم الدورق الزجاجي الدائرية تظهر شبه بيضوية في حالة المنظور تحت مستوى النظر وكذلك حين رسم صراحية ماء زجاجية نحتاج إلى رسم هذه الفتحة عدة مرات لغرض ضبط الفتحة في حالة المنظور ولذا وجب علينا أن نقسم السطح المرسوم كما في الشكل (٥٩ ن ١) على التوالي . وهذه التقاسيم تتكون حفيفاً بقلم الرصاص ولا ماص من أستعمال نقطة التلاشي . وفي الشكل (٥٩) نستعمل تمحيطات شكل المثلث ويمكن من بعد القيام برسم المنحنيات اللازمة لبناء جسم الصراحية .

ويجب أن نذكر الدائرة إذا كانت أفقية وهي على مستوى النظر تظهر على هيئة خط وكلما إرتفعت أو أنخفضت عن مستوى النظر تبدأ بالانفتاح تدريجياً وكلما نزلت أكثر أفتحت أكثر وهكذا إلى أن تقع قرب قدمينا فنظهر على هيئة مسقط دائرة كاملة .

وحين رسم شكلاً ذي منحنيات يجب وضع منتصف للمثلث الوهمي الذي يجب رسمه كمساعد فهو في هذه الحالة سوف ينصف المربعات المنظورية كما يبين في (الشكل ٥٩) والدوائر الأفقية يتوقف انفتاحها وانغلاقها على قرب العين أو بعدها في الارتفاع والانخفاض عن مستوى النظر وهذه الحالة تقرر وسوع وانفتاح فتحة فم الصراحية البيضوية .

### ٤ - القياسات Measurements

حين رسمنا النسب يجب أن تكون صحيحة في حانة المنظور وفي هذه الحالة تتبع الطرق التي تقودنا إلى القياسات . هنالك عدة طرق للوصول إلى هذا الحل . وهنا سوف نعطي إحدى نماذج هذه الحلول . وقبل أن نبدأ في رسم أي شكل منظوري يجب التأكد من وضع خط مستوى النظر ونقطتي التلاشي اليمنى واليسرى على خط المستوى النظر وهنا مثلاً نضع ونؤكد على نقطة التلاشي اليمنى بالفرض كما في الشكل (٦١ ن ١) .

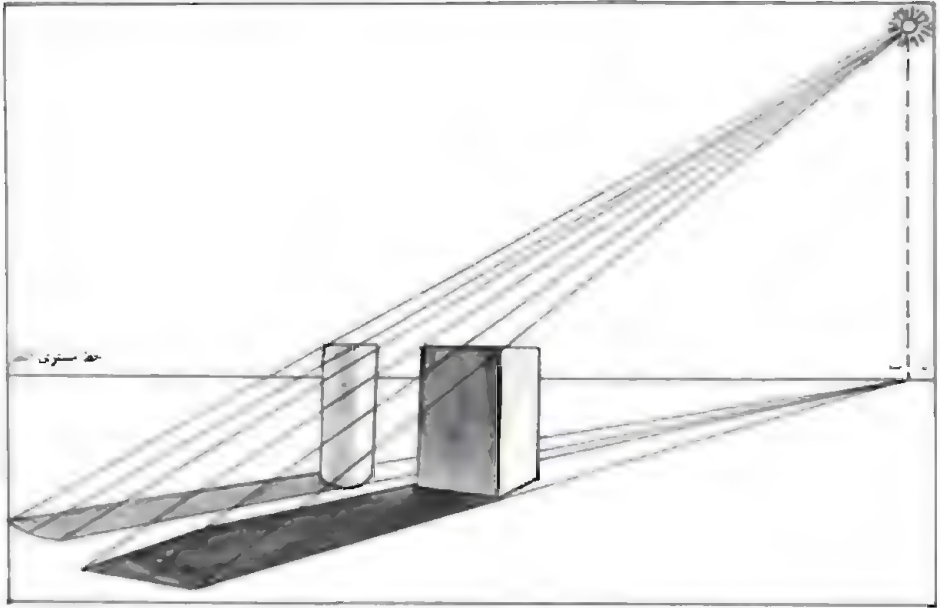
### ٥ - مراكز رسم أعمدة في حالة المنظور

الشكل (٦١ ن ١)

حالة رقم ١ : أولاً نرسم نقطتين ليعين مركز العمودين ع آ - ع ب . ثم نعين نقطة التلاشي على خط مستوى النظر الواقعة في عين العين ثم نرسم الخط (آ) ماراً من رأس العمود وملتبقياً بنقطة التلاشي (ن ١) والخط (ب) ماراً بقاعدة العمود ومتبقياً بنقطة التلاشي وخط مستوى النظر طبعاً يرسم ماراً في وسط العمودين تقريباً . والمسافة بين العمودين المرسومين تكون مفروضة من قبلنا عملياً حسب المشاهدة أو حسب الحاجة .

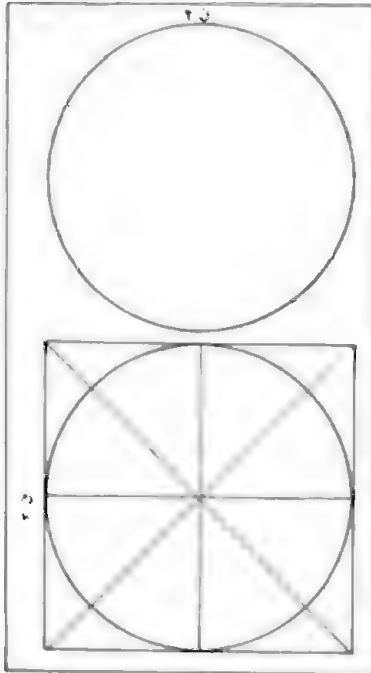
حالة رقم ٢ : نعين نقطة منتصف للعمود (ع آ) ونسحب خط منها إلى (ن ٢) (نقطة التلاشي) . ثم نمرر خطاً من رأس (ع آ) ماراً بالمنتصف المنتهي في وسط (ع ب) العمود الثاني . ثم نسحب خطاً مائلاً من رأس (ع آ) ماراً بالنقطة المنتصفة للعمود (ع ب) ويلتقي الخط هذا بخط المنظور (ب) فيعين في هذه الحالة مركز

سقوط ضوء الشمس على الأجسام في الطبيعة وكيفية تعيين مسانظتها على الأرض مع ظلها



إن أشعة الضوء نمر انقضاء بخطوط الأشعة المنسجمة وعليه يمكن تعيين مساقط الضوء على الأجسام وحلالها على الأرض

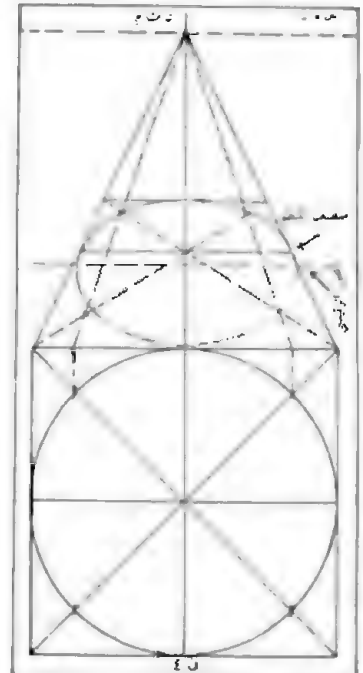
١٧



د ٢ - بطل دائرة متعددة على العين  
وجميع أبعادها متساوية .

ن ٣ - تقسيم الدائرة إلى أقسام  
وإنما لرسم المربع المحيط بها .

ن ٤ - رسم الدائرة من الأمام مع  
المربع ورسم الدائرة أفقياً بالمنظور  
وتحت مستوى النظر حيث نقطة  
التلاشي وسطه حيث رسم المربع في  
حالته الأفقية في المنظور وفي حالة  
التصاعد الأمامية مع التقسيمات  
المتواضعة المساعدة للعملية حيث يمكن  
رسم المربع الأساسي أربع نقاط  
عمودية والمربع الأفقي بتصغير قصر  
أفق كذلك، ثم تمرز الأضلاع  
الجانبيه إلى نقطة التلاشي ويرسم  
الأقطار الأفقية ومن بعد ترسم الدائرة  
الأفقية كما ترعاها في حالة المنظور .

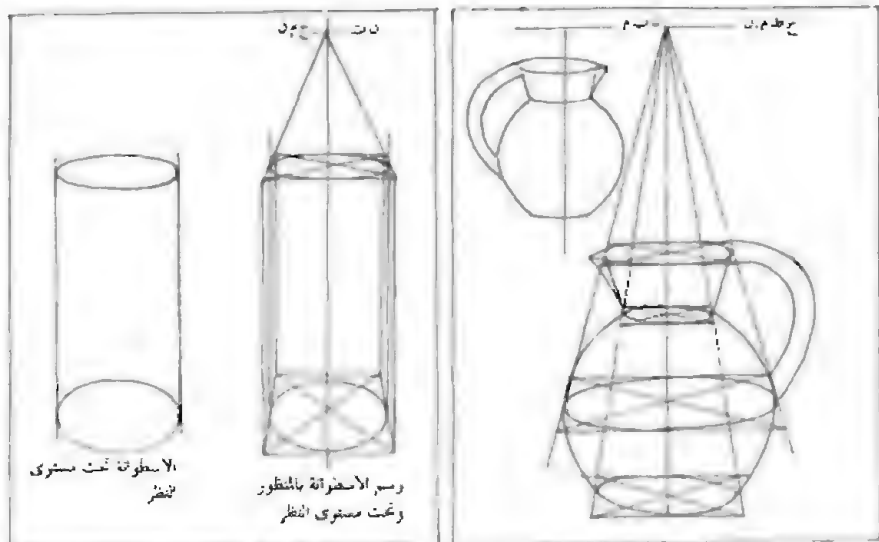


رسم لأجسام الكروية والاسطوانية بمساعدة خطوط المنظور وهي تحت مستوى النظر

شكل ( ٥٩ )

١

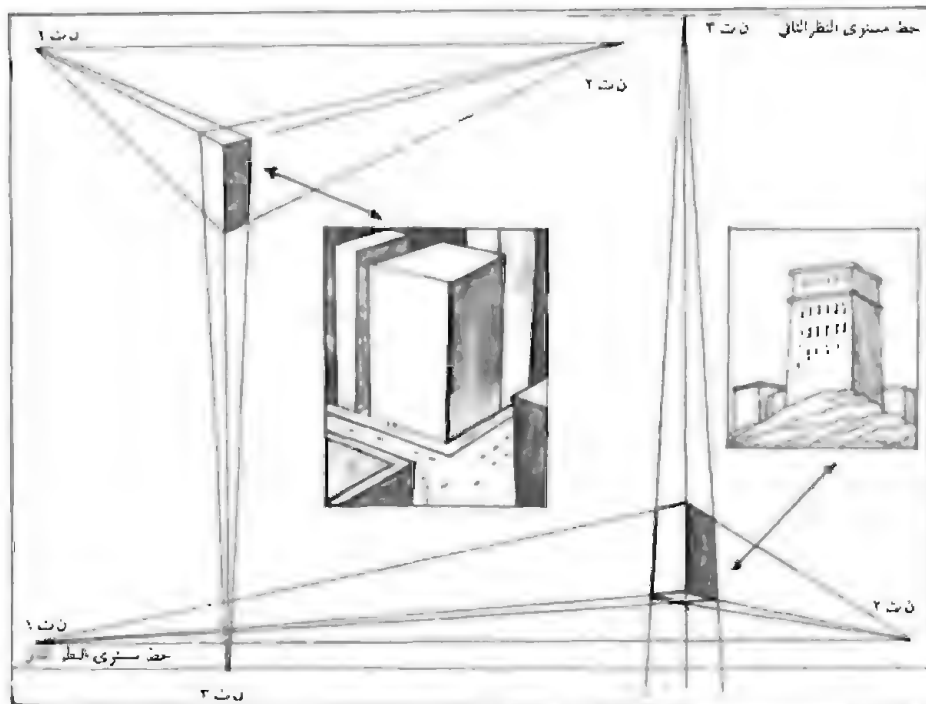
٢



يمكن رسم الأجسام العنقا جدا والمنحفضة جدا ثلاث نقاط ثلاثي واحدة عمودية والتي حسب الحاجة كما في ٣ و ٤ :

٤

٣



العمود (ع ج) ويمكن إعادة العمودية من رأس العمود (ع ب) وهكذا لغرض تعيين عديد من الأعمدة كما في الحالة (٣) .

#### ٦ - الأشكال المعقدة Compound shapes

بيننا أول هذا البحث أننا إذا فهمنا تطبيق رسم منظور المكعب فسوف تسهل مهمة أي عمل معقد مركب رسمه من الطبيعة أو المدينة وما إليها . وفي هذه الصفحة سنبين أنواعاً وحجوماً من المكعبات المختلفة والأمور المهمة ثلاثة يجب أن تتوفر في تحضير فرضية نخطبنا المعقد فنظور المكعبات ذات الأحجام المختلفة هي :

أ - أن نرسم خط مستوى النظر طويلاً قدر المستطاع ونضع عليه نقطتي التلاشي بعديتين عليه حتى ننتل في الأوزار الحاصل من جراء قرب هاتين النقطتين . يحصل هذا أن كان موقعهما متقارباً . ومن الناحية الأخرى نقترح أن تكون حدود المكعب القائمة تبقى قائمة في الرسم والعمل . طالما الأحجام هي قريبة من سطح الأرض وخط الأفق اللهم إذا كانت البناية عالية جداً فهناك نفرض نقطة تلاشي ناكثة وهي الآن ليست محل بحث .

ب - إن أغلبية الأجسام والأحجام معقدة التكوين أكثر من الأشكال المكعبة - لأنه شكل هندسي مبسط السطوح - وسوف لا نرسم جميع الأحجام التي أمامنا في الطبيعة بأشكالها هندسياً في المنظور ولكن إذا عرفنا أن نرسم منظور المكعب ؟ سهل نقديرنا رسم باقي الأشكال بالتقريب إلى أحجامها ومظهرها التشريحي .

مثلاً إذا أردنا رسم مزهرية وهي ذات شكل منحنى محدب وجب أولاً أن نضع هذا الشكل هيئة مكعب أبعاده تساوي أبعاد المزهرية لسهل رسمها بالمنظور . إذا فهمنا رسم متوازي المستطيلات أستناداً إلى رسم المكعب ووضعنا في جانب هذا المتوازي بعض الصناديق فقد يصبح هذا المتوازي التكميلي شكل دولاب ذو مجرات لغرض استعماله . ومن المحتمل أن تبني الشكل وهيئته برسم شكلاً تكميلاً وتضع فوقه شكل هرمياً متنسقاً مع أطواله فتكون النتيجة على هيئة بناية أو مخزن بضاعة كبير في حالة المنظور وهكذا ... الشكل (٦٢) .

مثلاً : إذا أردنا رسم قارب شحن أو سفينة وجب أن نضع ستة مكعبات مع بعضها صوياً لتعطينا الأبعاد البنائية المناسبة . ومن بعد يمكن لنا أن نعطي الأقواس المناسبة لمظهر طبيعة تكوين هذه السفينة حسب المنظور المناسب .

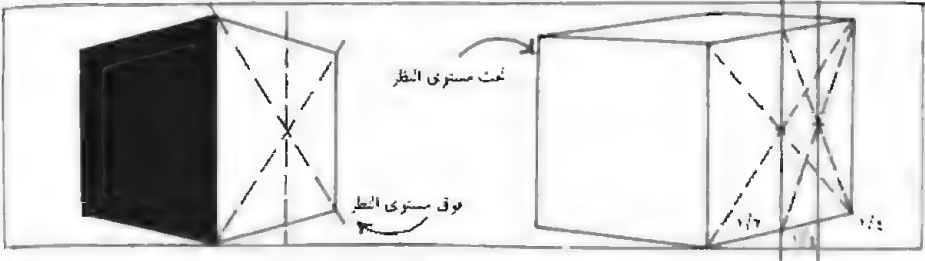
#### ٧ - رسم الانسان في المنظور The figure in perspective

شكل (٦٣) في الحقيقة لا يوجد شيء أكثر سخرية من أن نرى انساناً مرسوماً وهو طائر في الهواء غير متصل بالأرض في لوحة ما أو ذلك الانسان أطول من باب العرفة مثلاً ! . وضع الانسان في محله أمر طبيعي مع أبعاده المعقولة ومهم جداً في الرسم والتصوير . إن الأشخاص هم العماد الأساسي في تكوين لوحة الفنان الحية المتحركة .

وحين نرغب في رسم الناس ، عموماً نجدهم يختلفون في الطول لذا نحن نقدر أطولهم بنسب متوسطة معقولة لطول الأشخاص وستكون كوحدة قياسية عامة . ثم نزيد ونقلل من هذه النسب حسب حاجتنا لها أو



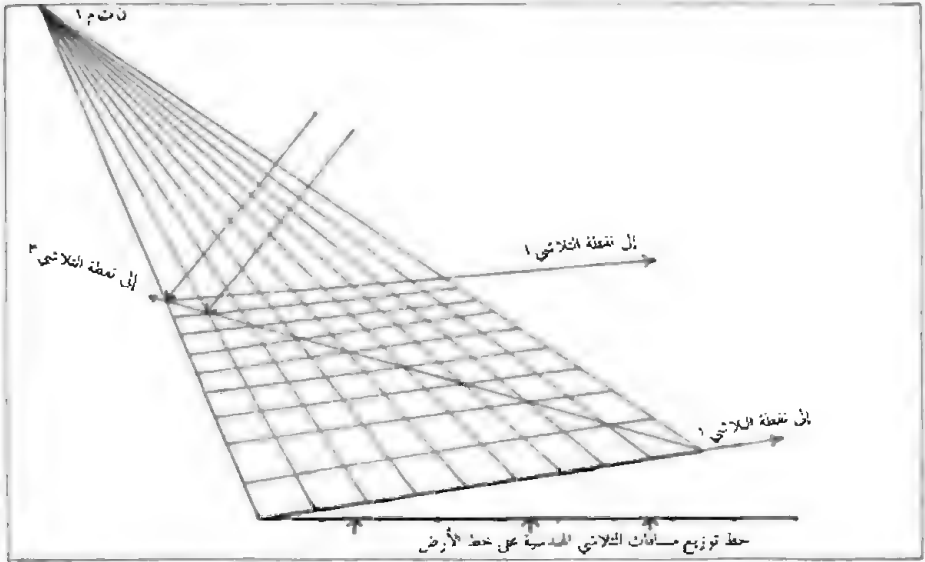
١ ن - رسم مكعبين واحد تحت مستوى النظر والاخر فوق مستوى النظر



نقطة الثلاثي المركزية

خط مستوى النظر

٢ ن

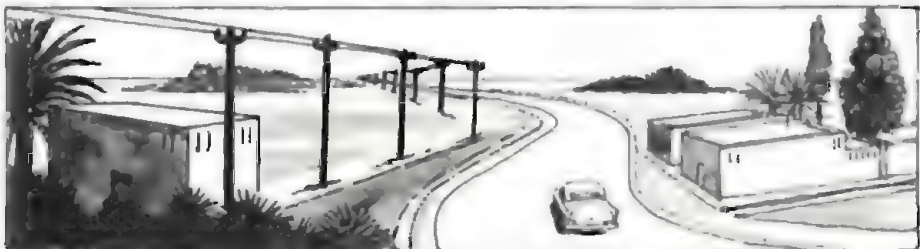
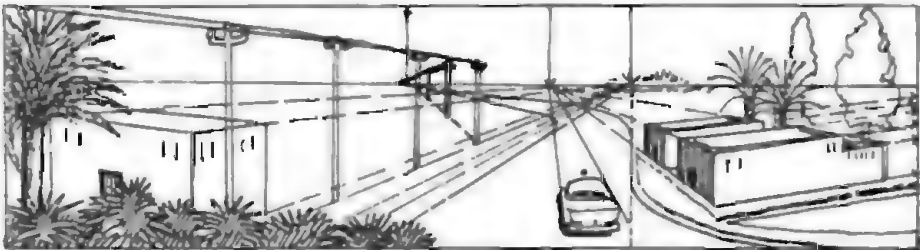


٣ ن

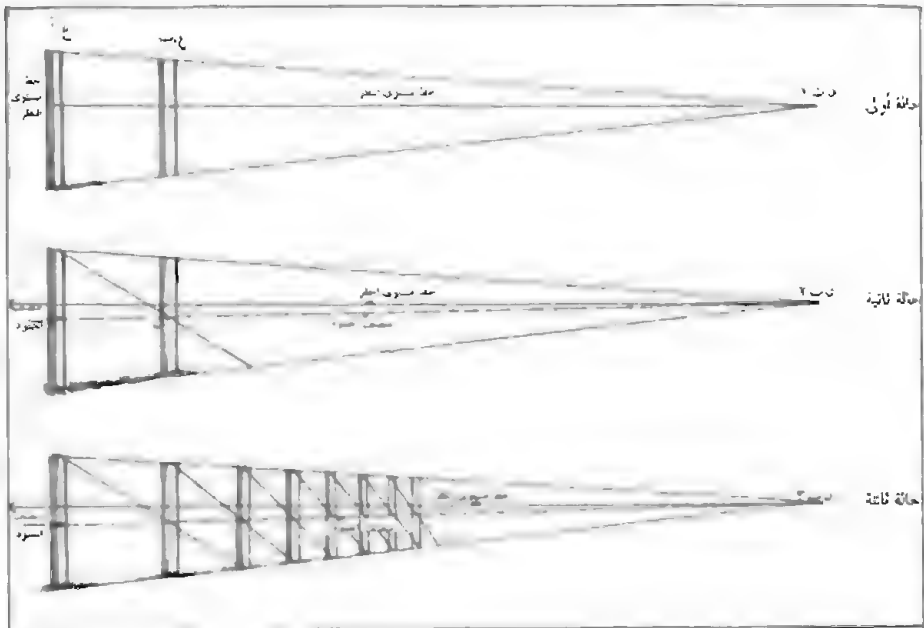
٢ ن

١ ن

٣ ن



الأجسام في المنظور المركب لأكثر من نقطة ثلاثي على خط مستوى النظر وهي ثلاثة والأجسام هي السيارة والسيارة والأعمدة وسطح الطريق المنحني



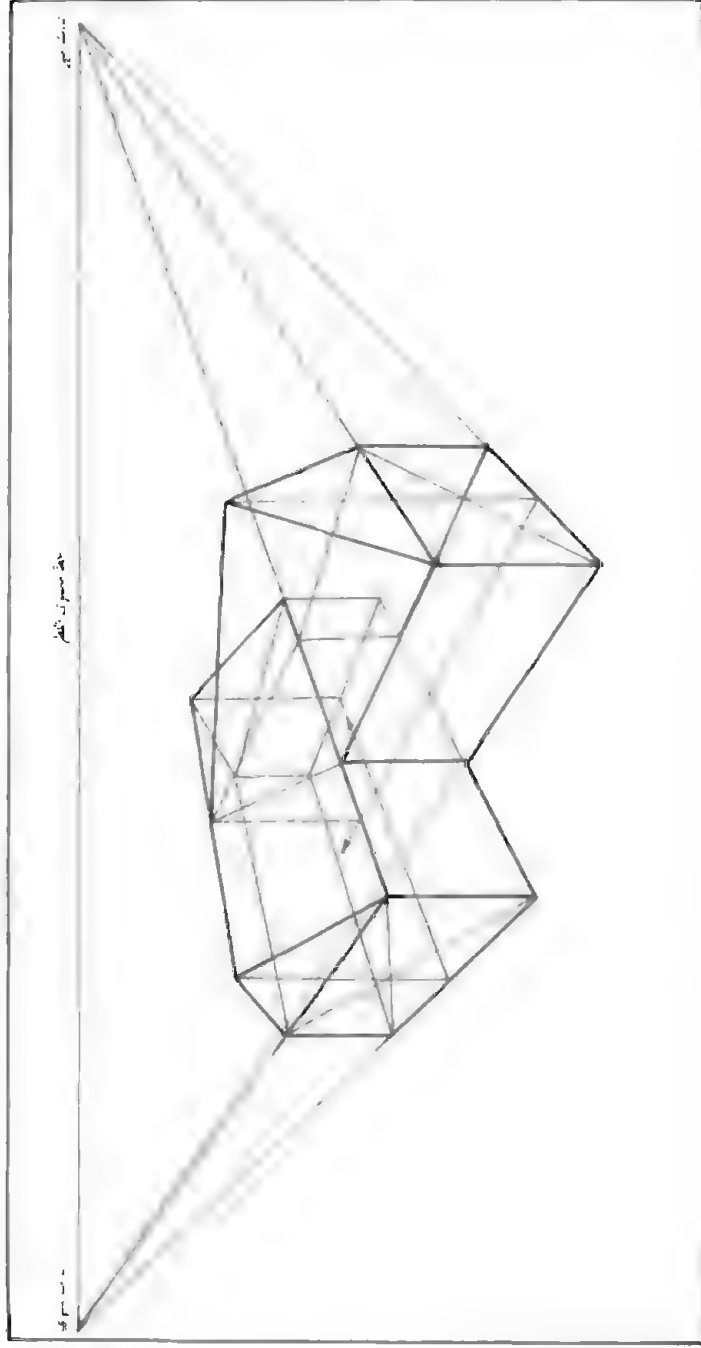
## رسم أعمدة سياج بسان في حالة المنظور

الحالة الأولى  
رسم أولاً خط مستوى النظر ومن بعد نعين مركز العمود وارتفاعه بالنسبة إلى مستوى النظر وفي هذه الحالة يكون القسم الأعلى من العمود (ع.أ) أقل من القسم الأسفل من مستوى النظر نعين العمود (ع.ب) ثم نعين مركز العمود الثاني (ع.ب) نألف من التقدير . ثم نرسم خطاً من أعلى وأسفل للعمود (ع.أ) إلى نقطة الثلاثي الثاني (ن.ت ١) ماراً بالعمود (ع.ب) من أعلى ومن أسفل . وهكذا نعين ارتفاع العمودين مع المسافة الفاصلة بينهما كما نراها في الحالة الأولى .

الحالة الثانية  
نعين الآن منتصف العمود (ع.أ) ونأخذ منه خطاً إلى نقطة الثلاثي (ن.ت ٢) كما في النموذج . وهذا النصف بر حتماً في منتصف العمود (ع.ب) ومن بعد نأخذ قصر من رأس (ع.أ) ماراً بمنتصف (ع.ب) متقيماً مع خط الثلاثي الأسفل للعمود فيعين بعد المسافة الفاصلة للعمود الثالث ونفس العملية نكرر رسم العمود الرابع والخامس والسادس والسابع والثامن فيجد أن المسافات تتقارب بخلاف هندسي رياضي ميكانيكي التكوين معين الأبعاد والأقص في أطوال العمود الذي يلي فله وهكذا يكون قد رسمنا السياج .

الحالة الثالثة  
بعد رسم الأعمدة كما في الحالة الثانية يمكن لنا أن نرسم الأعمدة حسب نثرنج نكوونها كما نرغب نأظهرها بشكلها الحقيقي المنسجم مع طبيعة المكان الذي نعلمه في الخلق أو البنان . هذه الحالة تتطلب على جميع أنواع الأعمدة ، ومنها أعمدة الخراف والهايف (الغزل) وأعمدة الأبنية والمساكن والمعادن والعمارات والشوارع . الخ .

شكل (٦٢) المنظور المتعدد، كيفية رسم مخازن كبيرة ذات سقفوف مائلة ملتصقة في راوينا عليها compound perspective  
 بإن هاتين الطائفتين من الوسط وهما صفة السقف المائل للشيء وكيفية رسمها في اتجاه يتخالف اتجاه الأضلاع المتوازية قدر ما ...



حسبما يرى رسم ذلك الإنسان بالمقارنة مع الآخرين في صوته وبعده عنا في المنظور .

وحينما يبدأ في رسم لوحة أول ما يتبادر لذهننا التأكد من النسب والقياسات والأحجام التي لها علاقة مع الأشخاص في المخطط الذي نود رسمه شكل (٦٣، ١، ٢، ٣، ٤) فارتفاع شجرة قريبة من شخص تقاس نسبياً بطول ذلك الشخص وإذا كانت بناية قريبة منه كبيرة أو صغيرة تقاس نسب تكوينها وارتفاعها بالنسبة للشخص الواقف قرب إحدى واجهاتها أو أركانها . فكل جزء من اللوحة في المنظور له علاقة صميمة مع بعضه البعض وبنسب متفاوتة تقديرياً . والإنسان يعتبر هنا وحدة قياسية للنسب .

ونرجع إلى فرض نقطة الثلاثي بالعمل فالمسافة المتعامدة بين الخطوط لأبصاحية التي تذهب إلى الالتقاء بها والتي فرضناها بالعمل تساوي ارتفاع الإنسان المراد رسمه كما في الشكل (٦٣ ن) وعلاقة هذا الارتفاع الذي يعين مركز خط مستوى النظر . ثم لو فرضنا سيدة بهذا الارتفاع فسوف يحدد مستوى النظر أفقياً بمستواها . والنقطة الصادرة من العين (ن ٣) والتي مثلت مستوى النظر سوف تكون في هذه الفرضية نقطة مركز النظر التي يمر بها خطي الأفق للمائلين الأعلى والأسفل والذين يلتقيان بها وهما يمثلان بالفرض ارتفاع بعض الأشخاص الواقفين من خلالها كما موضح في الشكل (٦٣ ن ١) ومن المحتمل أن تحرك هؤلاء الرجال الثلاثة إلى اليمين أو اليسار فظهر لنا اتجاهات الخطوط كما موضحة في الشكل (٦ ن ٢) وفرض خط مستوى النظر ونقطة الثلاثي المركزية كالمسابق وخطي الارتفاع والانخفاض المارين بالرجال يمران بالسمت وأخصص القدم ويتبينان بنقاط الثلاثي المفروضة على خط مستوى النظر . وهنا يتوجب علينا أن نقوم برسم بعض التمارين لهذه الفرضيات وكلما أمدت في التمرين كلما توصلنا إلى ملكة الأحساس بالتطور المقارب للطبيعة وسيأتي وقت نقوم برسم الحياة والطبيعة بسبب أقرب ما تكون صحتها دون الرجوع إلى المقاييس الهندسية للمنظور بل نتوصل إلى الفرضيات التقديرية نتيجة التمرين والممارسة .

كما سبق يظهر لنا رسم الأشكال المختلفة بالنسب والأبعاد والأحجام والاتجاهات في حالة تكوينها بالمنظور .

## ٨ - الانعكاسات وكيفية رسمها في حالة المنظور

(الشكل ٦٤ ن ١، ٢)

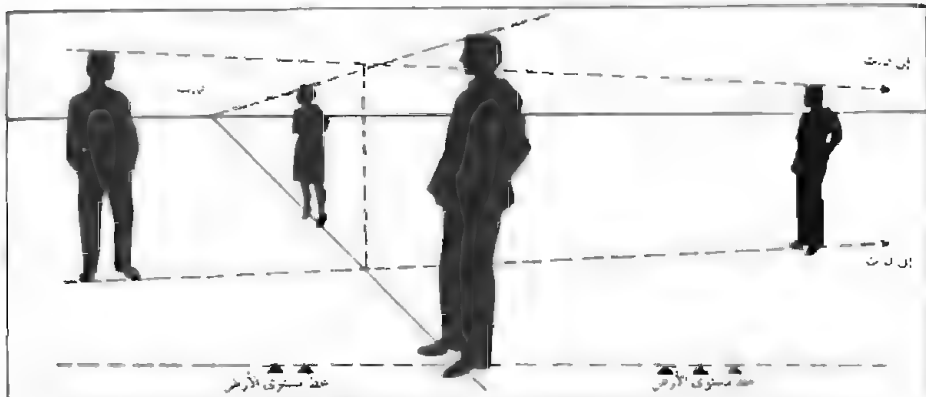
إن الخسب المعكسة صورته أو شكله في الماء كما في المرأة نه نفس القوانين ولذا يرى الأجسام المعكسة أشكالها على سطح ماء كما في (ن ١، ٢) ونحاول أن نعمل بالقوانين لثانية :

أ - نرى الجسم إذا كان قريباً من مستوى النظر أنه يعكس شكله دائماً مقارناً تماماً للجسم الحقيقي .

ب - إذا كان الجسم قريباً منا فإنه يعكس شكله وكأن نقطة خط سطح الماء قد ارتطمت في الماء وليس على مستوى النظر وكأننا ننظر إلى أسفل وهذه النقطة بالذات تعين مستوى النظر إلى الشكل كما ورد في صورة (ن ٢) نستنتج أن خط سطح الماء يوازي خط مستوى النظر .

فانعكاس الصياد في الماء وكأن سطح الماء هو المرأة انصافية للانعكاس وهو المرأة العاكسة للبيانيات والرجل والسلة على حد سواء وكل الانعكاسات هذه نراها وكأنها انعكاسات لأشخاص نراهم تحت مستوى النظر . فقطة الرجل في مستوى النظر ولا نرى ما تحته بينما في الانعكاس نراها وكأنها تحت مستوى النظر

شكل ( ٦٣ ) رسم الأشخاص أنفسهم تستند إلى أبعاد المنظور حسب الحركة وانقاية التي تقع فيها أجسامهم



١ - يستوجب هذا النموذج إضفاء العلاقات بين هؤلاء الأشخاص الذين نراهم في حالة منظور المنظور حيث وزعهم بشكل واقعي وسطحي في التوزيع ٢ - وهم في هيئة عرض اللوحات يشاهد كل ما يشبهه داخل القاعات ولذا ظهرت أجسامهم بأبعاد مختلفة حيث تغطي العين الواحد في حواف القاعة في نفس الوقت



مجموعة من الأشخاص في بيوتهم حالاتهم الطبيعية

صفحة عرض ولها مجاميع من الأشخاص

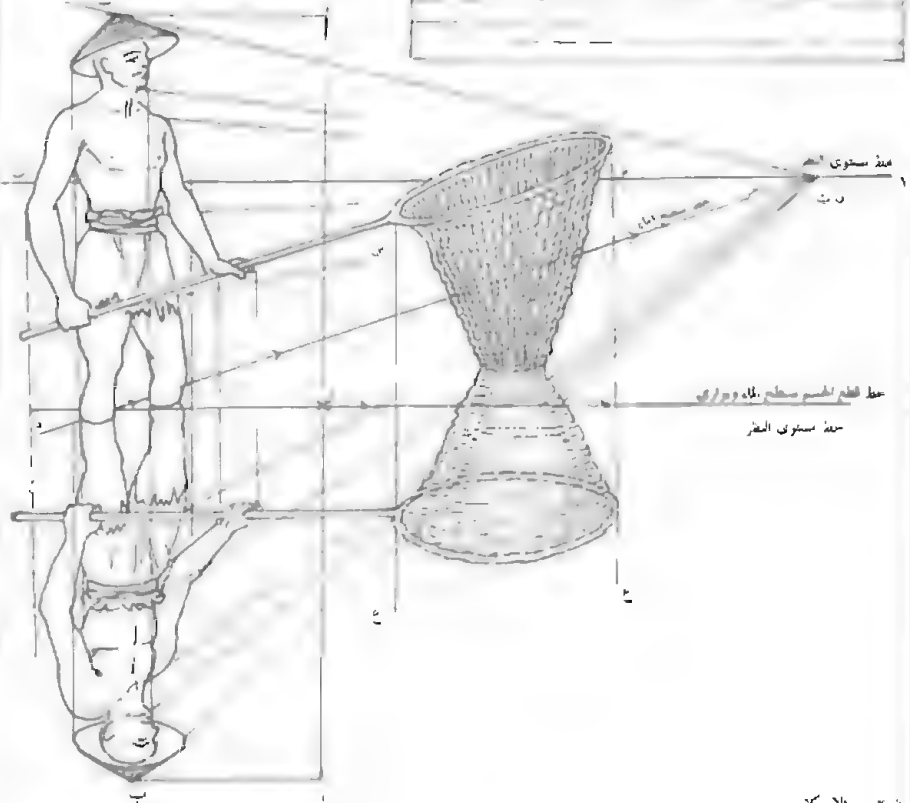
٤



أشخاص في حركات مختلفة وأبعادهم متقاربة والشخص المفرد يظهر حجمه أصغر من الاثنين الآخرين

(١) شكل (٦٤) منظور انعكاس الأجسام على سطح الماء (الصيد والسلة وانعكاسها في الماء)

١ ن الناظر في جهة البناء في جهة أخرى من النهر  
ويعتبر عملية الانعكاس بالأبعاد على نقطة د.ت مبنية  
تتكون بالافتراض على سطح ماء (أ.ب) وفي هذه الحالة  
السميح يمثل المرأة العاكسة للبناء حيث يعكس الانعكاس  
من ن ت الجسم الموجود على الضفة الثانية على سطح  
الماء ويكون الانعكاس مجسم تحت مستوى النظر بينا  
البناء يتكون أخليه في مستوى النظر فيما فوق .



٢ - الانعكاس

(١) ملاحظ فرعية بقصة الثلاثي المؤثرة على العين (د.ت) وهي على حط مستوى النظر (أ.ب) المار من الثلث الأعلى لجسم الصيد والصورة .

(٢) انعكاس صورة الصيد في المرأة مع الشبكة (ويعني هنا بانفراة سطح الماء الذي يفصله عن جسم الصيد بالخط (ج.د) (حط سطح الماء) الذي يلتقي بالعملة (د.ت) وتظهر صورة الرجل تقريباً في حانه الانعكاس مساوية بالأبعاد للصورة الحقيقية ولكن في خلاف رأسي واتحد وهي أن الصورة المنعكسة على سطح الماء فتكون مقلوبة وكأني تحت مستوى اسفل وكل ما لا يرى فوق مستوى النظر في الشخص الحقيقي يظهر في صورة الانعكاس وكأنه تحت مستوى النظر وبشكل قائم عمادة ملحوظة مع الجسم الحقيقي كما تشاهد ذلك في جسم الرجل والشبكة والصورة المنعكسة والمؤثرة في الخطوط (أ.ب) و (د.ت) و (س.ع) و (س.غ) كلها مؤشرات لصحة منظور الانعكاس على سطح الماء لارجل وعصا شبكة صيده .

وهكذا باقي الأجزاء . بينا السلة في الصورة موقعها تحت مستوى النظر ويرى حدي الفتحة العليا لدائرة السلة بينا في الانعكاس يظهر حدين للفتحة العليا وكان الانعكاس في مركز فوق مستوى النظر .

نتستنتج من ها أن الانعكاسات لاتعكس فقط الأشكال بأحجامها بل تغير موقعها من حيث علاقتها مع مستوى النظر . فمن كان منها فوق مستوى النظر للأشكال كانت انعكاساتها تحت مستوى النظر والعكس بالعكس ( ن ، ١ ، ٢ ) .

#### ٩ - نبذة عن المنظور والاستفادة منه كعنصر أساسي في الفن

قواعد المنظور لم تستقر علمياً إلا بعد الربع الأول من القرن الخامس عشر حيث حلت مشاكل عديدة في تخطيط منظور العمارة والرسم والنحت وخاصة (الريف) ولكن قبل هذا كان الفنانون يرسمون العمق كيف مايشتهون ذلك جمالياً وليس علمياً أو أنهم يرسمون حشود الأشخاص في اللوحة أو (الريف) - النحت البارز - إما أمام أو وراء الأشخاص كثافة ملحوظة للشخصيات المعول عليها في اللوحة . غير أن هذه الشخصيات المكتفة ذات شريحة معتمة اللون وربما شريحة الى حد كبير في كل صيغها .

وهناك طريقة أخرى كانت في الفروع الوسطى نأخذ حيث كان الفنان يرسم الأشخاص بعدد كبير في مقدمة اللوحة أو الصورة وأحجامهم كبيرة وفي القسم الأسفل من الصورة بينا يرسم أشخاصاً عديدين صغار الأجسام في أعلى الصورة وينفس النسب بينهم (كمقاييس وأحجام) وذلك لاعطاء البعد بالفراغ الحاصل من حراء تخلخل الفراغات في خلفية اللوحة Foreground . وتخلخل الأحجام في كبرها وصغرها بأسلوب تقديري وكيفي

وفي العصر هذا يستوجب علي كل فنان استخدام المنظور في لوحاته كعملية أكاديمية . ولا تخفي أمراً إذا قلنا بوجود فئة ترسم بأسلوب بدائي غير معتمدة على أساس المنظور كعامل أساسي في تكوين اللوحة . واعطاء الاحساس الواهم بالعمق الثابت من خلال منظور اللوحة غير المستند إلى البحث العلمي كما مر بنا .

والمنظور العلمي يعتبر أحد ظواهر تحرك الخط الأساسي في صياغة الأشكال والأحجام والهيئة . وهنالك فئة ثالثة أوجدت لنفسها قواعد خاصة تنقل إليها الأحاسيس بالسطوح في حانة منظور وهي كما حصل في المذهب المختلفة وبلمدرسة التكعيبية وتحليلاتها ولاعتمد القول . قلنا تلك الاجتهادات فردية ومستندة إلى ذوق الفنان وقبول المشاهدين لما مُترجج ربما تظهر سطوح هذه التكعيبات مربوطة بوجهة نظر واحدة بغرضها الفنان فرضاً . وذلك باعطاء صفة التضاد في السطوح واللون حين يقتضي دوا تكوين نسب وحركة خط في بناء الشكل مستندة الى قاعدة علمية . ولاننسى أن هدف الفنان الأساسي هو خلق إبداع فني يجذب المشاهدين إليه كما أن الفنان في هذه الحالات يخاف أن يرى العالم من خلال عمله الفني نقياً طازجاً ذي إبداع جديد يستهوي القلوب والعين قبل أن يخاطب العقل والحرية للفنان بما يشتهي لأن ذلك يمنع على عتقه وحده فقط .

# المبحث الخامس

## تكوين النكل

- ١ - الشكل في الفراغ المجسم وطبيعته .
- ٢ - الشكل في المساحة المسطحة .
- ٣ - المساحة والتكوين الشكلي كمبدأ في الهندسة المعمارية .
- ٤ - طبيعة الشكل العام وطابعه الساكن والمتحرك .

### ١ - الشكل في الفراغ المجسم وطبيعته

قاعدة :

لا يمكن أن يتكون الشكل إلا في الفراغ ولا يستوعب الشكل غير الفراغ ويتطور بتطور الفراغ الذي يحتويه \*

ولو أن الشكل يأخذ جزءاً أو كلاً من أبعاد الفراغ مثلاً . لو كانت عندنا غرفة فارغة فإشارة بقياس معين لأمكن وضع أثاث ومناضد أصغر منها حجماً ذات فائدة للاستعمال اليومي وتحتوي على خصائص جمالية وذوقية مقبولة بمقاييس عملية نافعة . ولو اختلفت المقاييس ربما عرفت وجودها في الفراغ ولو كبر حجمها بحيث لايسمح إدخالها من فتحة الباب لصاعت الفائدة الوظيفية لها .

إذن العلاقة بين الفراغ والشكل أمر ضروري . ولا يمكن القول غير ذلك حيث توجد الأشكال ذات الأحجام المناسبة تغطي مطهرأ حالياً مسقاً لطبيعة تكوينها . أما إذا اختلفنا عن هذه القاعدة سوف يكون صغراً كثيراً في تكوين أغلب الأشكال والفراغات التي أسسها الإنسان كحقيقة واقعة مثل فراغات المدن والأبنية المكونة منها وكالأشجار والسيارات والأسان والمباني والمرافق وخضوط سكة الحديد والطائرات والسفن في البحار ... إلخ . وضاعت منا النسب الجمالية المتعددة عليها اعين وهذه النسب جزء من راحة الانسان في رؤياه للمجسمات الطبيعية .

ونظرية تقول "علاقة الأشكال ببعضها كملافة الذرة بأفلاكها" . وهذا القول يستند بعض الشيء إلى تركيب بعض الفلزات التي براها بالمجهر ولو دققنا النظر نوجدنا تألفاً بين تكوين ذرات وأجزاء كل عنصر معدني بصيغة ولون يختلف قانونه عن الآخر وهكذا .

لذا المساحة التي نرسم عليها أشكالاً يجب أن تكون حاوية لها بأسلوب النسب الجمالية والمقبولة والأوضاع الخلف من وجودها داخلها \*\*



## ٢ - الشكل في المساحة المستطحة

الأشكال تتغير في مظهرها وأدائها بالنسبة إلى أبعادها وحركتها وتكوينها على السطح وخاصة في التصميم والرسم والثلوين والتخطيط المعماري .

الأشكال هنا تختلف مفاهيمها ، فهي تتغير من حيث قواعد تكوينها على السطح . وخاصة الفنون المسجلة وتكون علاقته سليمة بين إبداء الشكل فنياً ومضمونه الذي يعبر بواسطته عن آرائنا الفكرية والجمالية المهدفة ومنها الوظيفية .

ونختطئ، إذا قلنا أن العمل الفني هو الذي يؤدي مضمونه نتيجة للأشكال المتواجدة فيه وهذه هي أسس المشكلة في تكوين مفاهيم الأشكال ذات البعدين على السطح . وفي غالب الأحيان الأشكال الهندسية الوسيلة الأساسية للتعبير عن المضامين للأشكال المراد رسمها وتطبيقها على السطح الواحد بلوحة ، وبشكل طبعي ونصفيها حتى نغطي الهدف للموضوع أو المضمون . والشكل (٦٢) (١،٢،٣،٤) يبين لنا كيفية تحصيل الأشكال من أبسط هيئاتها على السطح الواحد . وأسلوب السطوح في الأشكال يمكن تحويلها إلى سطوح ذات أبعاد ثلاثة ذات عمق وهدف ومضمون كما في الشكل (٦٢) (أنظر جميع نماذج الشكل) وسوف نتبرم بالأشكال الهندسية اسطحة كالتربع والمستطيل والدائرة والمثلث كأسس لرسم الجسومات والأشكال هذه حين تكونها تظهر لنا المعان العامة في الحياة form التي تبها موضوع مبسط كما في الشكل (٦٢) .

## ٣ - المساحة والتكوين الشكلي كمبدأ في الهندسة المعمارية

الأشكال التي ترسم للهندسة المعمارية على الورق على نوعين :

أ - خرائط تصميمية .

ب - محسمات تكوينية مجسمة للخرائط التصميمية وبين بشكل اجمالي تعريفني أصناف كل منها .

١ - الخرائط التصميمية عمادها المقاييس والأفكار والتخطيطات الانشائية لنباء المراد تكوينه حاسبين الأبعاد والمكان ومساحة الأرض وطبيعة مواد الانشائية والتكاليف الاقتصادية وطسعة ونوعة المواد والحامات والمساحات التي سوف تستعمل جميعها عند البناء للملا يحصل نقص أو عطل يؤثر على سير العمل والعمان . كل تلك تدرس علمياً ونظرياً قبل البدء بوضع الخريصة أو الخرائط الأساسية .

ب - الرسم الجسم المنظوري هذه الخرائط يتكون نموذجاً حياً يؤدي إلى إبراز الفكرة ومركز المساحة المنشأ عليها البناء والأنية المحيطة والشوارع المحيطة والمخدات والبساتين النجملة للبناء مع أبنجارها وأنواعها لتعطي فكرة واضحة محسمة بثلاثاً وبشياً وحالياً وهذه الأعمال يمكن أن تكون على نوعين .

١ - إما بالرسم أو الألوان على الورق أو القماش ويسمى هذا العمل "الرسم اليدوي الحر Free hand drawing" .

٢ - صنع الجسومات من الكارتون والخشب أو لزجاج أو مختلف هذه المواد التي سوف يبنى منها البناء بشكل مبسط وبجسم ذي وجوه خمسة مع كل المواصفات التي ذكرناها سابقاً .

هذه العملية التشكيلية بجميع صفاتها تعتبر من عمليات "الشكل والتشكيل المعقد" على سطح ذو بعدين أو تكون محسمة النماذج . يوضح ذلك في الشكل (٦٢) كنموذج مصغر لتصميم معماري داخلي من خريطة

شكل ( ٦٥ ) تنظيم الشكل في الفراغ الخمس ( بالنسب بين الأحجام وأشكالها في الفراغ وتنسيقها جالياً ووطئياً )



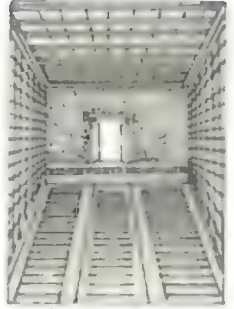
٤ - توزيع الفراغات بمواضع هندسية لأغراض وظيفية ونحسية بالسطوح التكميلية



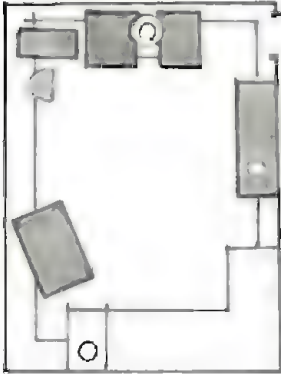
٣ - المصانة بعد أن نظمت دمجاً للأشكال والحجوم الملائمة



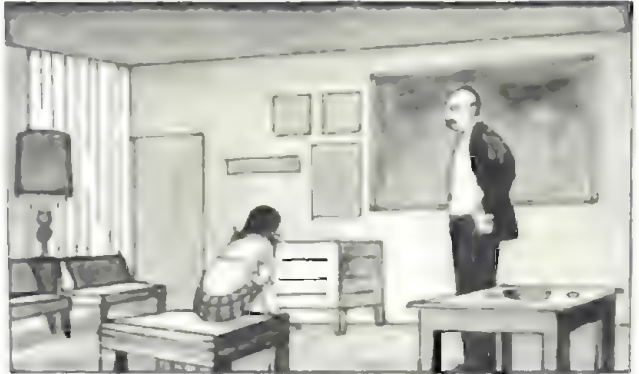
٢ - صالة تحتوي على أثاث معتر يود تنظيمه ونسبته بأسلوب جميل ورائع



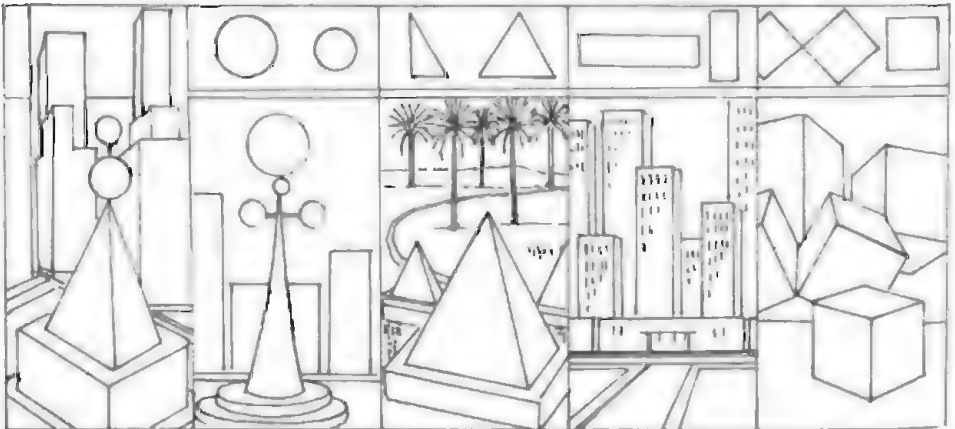
١ - صالة قاعة الأبعاد والمجموع



٦ - خريطة الغرفة الداخلية موزعة كقاعدة تمل الشئبة التنظيمية



٥ - غرفة ذاتية منظمة تناسب وحجم الأشخاص الذين يسكنونها مع إضاءة جالية هندسية وسين حائضي وأثاث مناسب للحاجة اليومية



٧ - أحجام الأشكال  
٨ - تكون مشهد مدينة  
٩ - تكون لشكل الهرم  
١٠ - تكون لشهد الكرة  
١١ - تركيب احتمالي لمجمع  
مكده من أحيل مكدهات  
تعتمد على المستطيلات كأساس  
للأشكال  
ومربرات  
للأشكال

وصورة كاتدرائية فلورنسا مع خريطتها وهي مجموعة بناها أولاً المعمار آرنولفو كامبيو ١٢٩٦ م . أما القبة التي في الصوريه فقد أنفأها المعمار - فيليبو برونونسكي - ١٤٢٠ م أي بنيت وحفظت وجددت فيما بعد طول الكنيسة ٥٠٨ م × ٣٦٧ م .

والشكل الثاني يمثل تخطيط وتصميم كنيسة القديس بطرس لمبخائيل أنجلو مع خرائط لنفس الكنيسة حالياً طول الكنيسة وعرضها = ١٥٤٧ م × ٤٥٢ م .<sup>٢٢</sup>

#### ٤ - طيعة الشكل العام وطابعه الساكن والمتحرك

##### أ - الشكل الساكن

الشكل له مطهر عام ويختلف باختلاف رؤية الفنان وإنتاجه واتجه والمدرسة والأسلوب الذي يتبعه إليه . وهناك أشكالاً متعددة . تقوم بأغراض مختلفة وخاصة في حقل الرسم والتصوير الزيتي فتمتد الشكل الطبيعي والواقعي - والأكاديمي - والسريريالي - والرمزي - والاطباعي - والعبي - والتكعبي - والسجريدي - والعيني op arts والدمي pop arts وما إليها من مدارس متعددة كل هذه المدارس تستخدم أغراضاً جمالية مختلفة ولها أهداف لأغراض ومضامين تلعب دوراً في إيصال الأفكار إلى المشاهدين . إن هذه لبطرة المختلفة للإنتاج الجمالي الفني المهدف يلعب دوراً رئيسياً على مختلف العصور وكل من هذه المدارس يتبع فلسفة ونظرة العصر . والتطور انخاض كان أساسه نظرة فنية خاصة . ومن الفنانين من هم مزاجيا غير إعتيادية في تطوير مفهوم ومحتوى الشكل جمالياً تساعد على الاحساس بروح العصر الذي يعايشونه أو العقلية والبلد الذي ينتمون إليه وسوف لانعيد سرد خصائص كل هذه المدارس ونطور الشكل فيها بل نعطي أمثلة لايجاد الفرق بين مذهبها ولاحساس بها .

كما أننا سنبيين خصائص الركود والحركة هذه الأشكال نسبة إلى تركيبها والشعور بها دون أخذ بالتحليل الذي سوف يلاقينا في (باب الأنشاء) وهذه الأشكال قسم منها من المجسمات وقسم مرسومة على سطوح بثلاثة أبعاد أو بعدين يوحيان بثلاثة وسوف يكون لها العامل الفاصل في مفهوم الخيال والرؤية والموضوعية نسبة تعصرها وأسلوب تلونها والمبادرة التي تقوم به لخدمة تطوير حركة الفن في مختلف بقاع العالم .<sup>٢٣</sup>

##### ب - الشكل المتحرك

كل شكل مهما كان بسيطاً يحكي رسمه وتكوينه في حالات متعددة :

<sup>٢٢</sup> Arcs & Idies, NRP. 164, by William Fleming Pub. by H. R. and Winston Inc. New York 1974.

<sup>٢٣</sup> نسر المصدر ص ١٩٧ تخطيط وتصميم الشانكل لمبخائيل أنجلو مع التخطيط: يحدث للمعد للفنانين

... (١) صورة أكاديمية للفنان دانو حسن - الشكل الأكاديمي . ص ١٨٧ الشكل (٥٠) (٥١)

(٢) صورة تكعيبية للفنان ساطع الدروني - الشكل التكعبي . ملحق الصور الجزء الثاني

(٣) صورة واقعية للفنان عبد القادر رسام . ملحق الصور الجزء الثاني .

(٤) صورة طيعة للفنان حافظ الدروني

(٥) صورة تجريدية للفنان فرج عبو . ملحق الصور الجزء الأول .

(٦) صورة تجريدية بروح الزخرفة العربية للفنان فرج عبو . ملحق الصور الجزء الأول .

(٧) صورة تجريد عبي للفنان شاكر حسن . ملحق الصور الجزء الثاني .

(٨) صورة انطباعية لحافظ الدروني .

(٩) صورة تجريدية (تخطيط لبيكانو) P. 382 Art and Idies Nu. 24

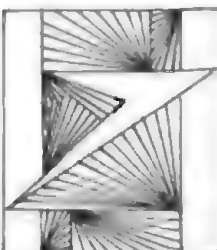
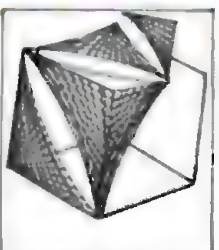
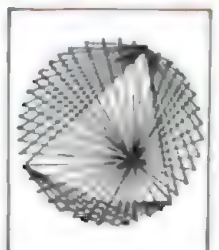
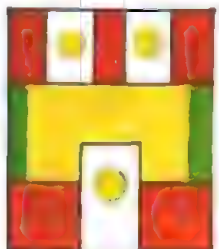
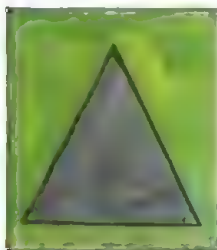
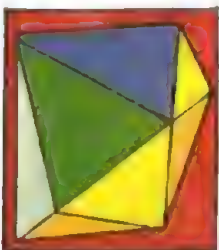
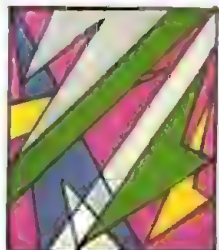
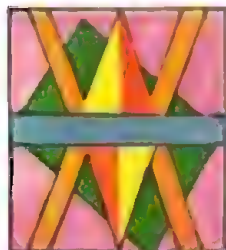
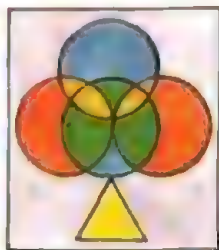
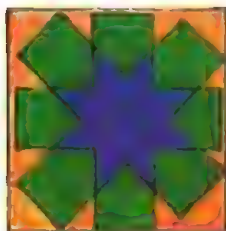
(١٠) صورة رمزية للفنان سماعيل الشنكلي . الجزء الثاني .

(١١) صورة انطباعية للفنان سماعيل الشنكلي . الجزء الثاني .

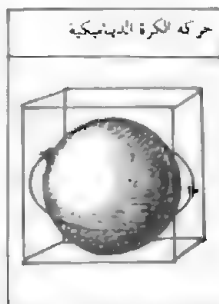
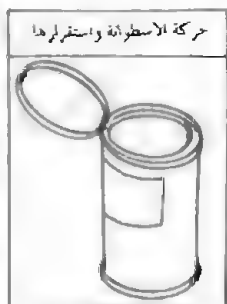
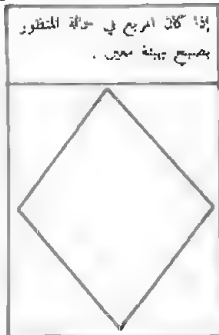
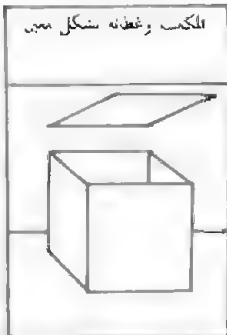
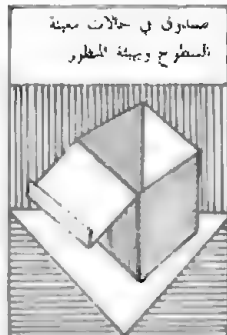
التركيب والنقطة الديناميكي

التفكيك والفتحة المتحركة

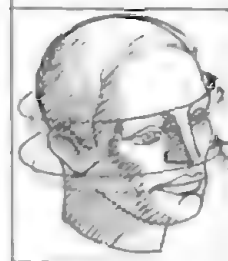
مفرقة



شكل ( ٦٧ ) تصوير المسطوح والأحجام والحركة الهندسية إلى أشكال طبيعية على سطح ذو بعدين فقط .



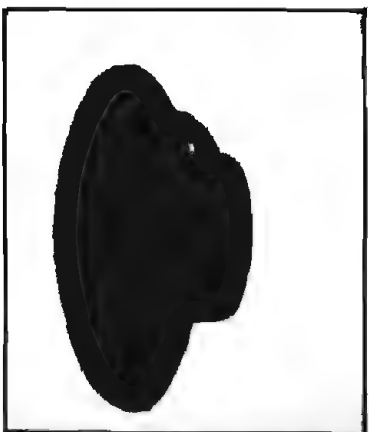
حركة وهندسة رسم الرأس بمختلف حالات المظفور . حاسي فوق مستوى النظر . تحت مستوى النظر . أمامي وفوق مستوى النظر



وب حركة جسم الإنسان الغنيمة لرجل والمرأة في فضاءات متعددة على سطح ذو بعدين فقط



(۳)



درخت صوفیه منسلطه

(۴)

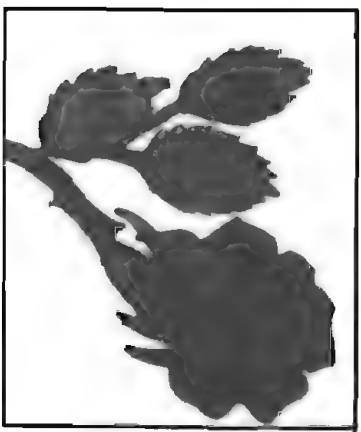


درخت صوفیه زائمه

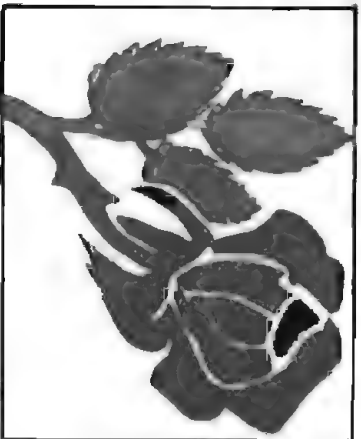
شکل (۳۸) نسیم استیج ۱  
(۱۱)



درخت صوفیه غامضه



شروع منسلطه



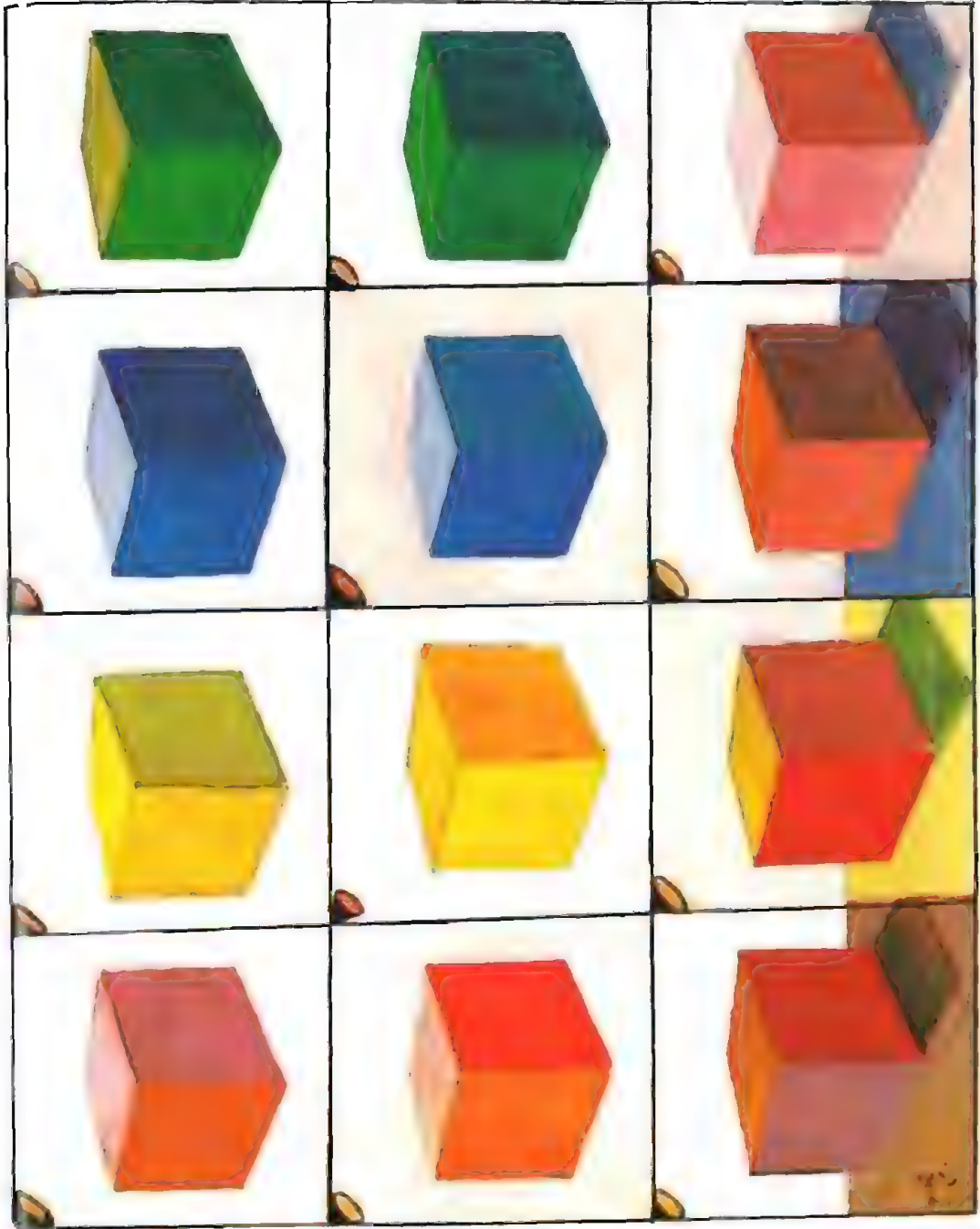
صعود و تحریک



صعود آهسته



تختلف الدرجات الضمنية للشكل تغطي عليه مجال مختلفة .

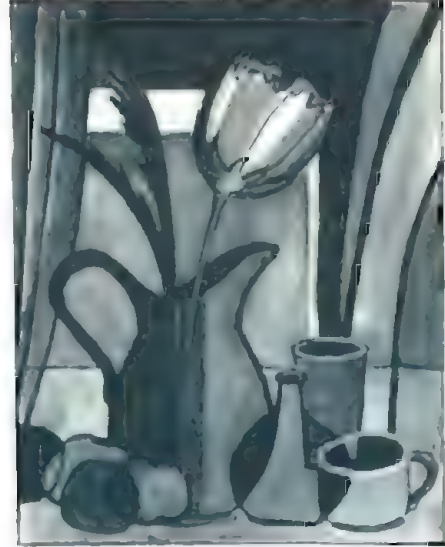


- آ - الحالة المستقرة كما في الشكل (٦٦ ن ١) للمربع وكيف يمكن تحريكه بعد الاستقرار (ن ٢) وأشكال مختلفة ومركبة ولكنها ضمن التوزيع أو ضمن تفكيك المربع وتنظيمه بأشكال أخرى ليتسنى تحريكه (ش ٦٦) .
- ب - الدائرة حيا ترسم لوحدها تدل على الاستقرار والحركة في آن واحد وهي تحتوي على الصفتين ولكن **عند مضاعفتها وتجزئتها وتركيبها** من الممكن تحريكها ديناميكياً كما نشاء .
- ج - المثلث يمثل الاستقرار الكلي خاصة إذا كان رأسه إلى أعلى والقاعدة مستقرة على الأرض ولكن حين تحريكه أشكالاً مركبة نحس بحركته كما يرى ذلك في نفس الشكل .
- د - إختلاف الأشكال بأختلاف الحركة والتكوين ويمكن مع هذه الأشكال الهندسية المبسطة والمركبة من المربع والمثلث والنشور والدائرة أن نركب مختلف الأشكال الهندسية والأحجام والرخاف والتجريدية . . إلخ . أنظر الشكل .
- هـ - إن أسلوب التعقيد المركب للأشكال الهندسية يحتاج إلى موازنة أو حركة في حالة الانطلاق أو الاستقرار ولذا تمذنا بخيال واسع وإبتكار بعيد المدى للمفاهيم الجمالية المحددة .
- و - أمّا جمالية الخطوط المستقرة على هيئة Op arts الحديث فيها كثير من الخيال والانسيابية في تكوين الحركة والخطوط بشكل لا يمكن الاستعناء عنه في هذا الموضوع . (ش ٦٦) .
- نبين فيما يلي نماذج طبيعية تمثل الأستقرار والحركة حيث تكوين الأشكال كنموذج لتقريب العلاقات بين السطح المرسوم عليه الاشكال ذات الأبعاد الثلاثة كما نشاهد نمادجها في الشكل (٦٦) .





التوزيع الثاني لشكل والسطوح المتطورة مع توزيع الضوء كمساحات هندسية واضحة .



التداخل في تركيب الكتل والمساحات وتفاصيلها في داخل اللوحة مع توزيع للضوء يتناسب



التركيز على الشكل بإضاح أهمل للضوء الساطع ليعبر بها بواسطة الشكل النهائي من أجل المضمون كما في صورة الشيخ في الوسط



حركة الكتلة ومركزها الثابت في التوجه

# المبحث السادس

## إضاءة الشكل

- ١ - علاقة الشكل بالضوء .
- ٢ - الشكل واللون والضوء .
- ٣ - الشكل وعلاقته بالكتل ومفاهيمها .
- ٤ - التركيز التكويني والضوئي واللوني في الشكل .

### ١ - علاقة الشكل بالضوء

إذا بدا الشكل بدون ضوء وكون يمكن أن يجمد أو له مدلول أقرب إلى الرمزية منه إلى الشكل الحي . ولكن لا نعتقد أن الشكل له مظهر واحد . فقد تغيرت نظرة الإنسان خلال العصور المختلفة وذلك لأمرين أساسيين أولهما المفهوم الفكري والجمالي والتعبري ثانيهما المفهوم التكنيكي - انتقني . ومدى سيطرة الإنسان على تلك المفاهيم بقوة الصنعة الفنية وكيفية الوصول إليها .

ولكل فلسفة ولكل عصر رؤية وتعبر العصر اليوناني في مفهومه الكلاسيكي والفلسفي غير مفهومه في العهد المسيحي في أوروبا والشكل مفهومه في الشرق والعالم الإسلامي . عره في بلاد أفريقيا والصين وهكذا ولكن هاتين العلاقات الأساسية بين الشكل وكل من الضوء والنون وكتلة وكيفية تركيز الأنساق من أجل الأهمية المعطاة لشكل مفصود معين يكون الباب المفتوح للمضمون المراد إبرازه تشكيلياً . عن طريق مركزه في النوحة والتركيز على أهميته كعضو فعال في عالم الحياة الفنية .

### ٢ - الشكل واللون والضوء

من المسلم به أن الأشكال لا يظهر معيولها مالم يظهر الضوء الساقط عليها والذي يقوم بدور المفسر لها . والإضاءة هي التي تبرز الشكل الذي أمامنا والضوء الساقط عليه والذي يقوم بدور المفسر له . والإضاءة هي التي تبرز الشكل الذي أمامنا والضوء الساقط على الأجسام ليس من نوع واحد بل أنواعاً . ضوء النهار يعطي ضوءاً متحاسناً طبعياً إذا كانت الأجسام في الظل أو في نور الشمس تظهر سطوحها قوية الأداة في نورها وظئها وضلالها . وإذا كانت واقعة تحت ضوء الكهرباء يكون لها حدوداً ضوئية زخرفية أقرب ما تكون للسطوح المعادة للون الضوئي وإذا كان الضوء الكهربائي المسلط على الأشكال ملوناً فذلك أمر يعطي لنا نوعاً من الصناعة الضوئية أقرب ما تكون إلى الابتكار منها إلى الطبيعة . وهذا الابتكار زخرفي الرعة بمعنى بعضاً من الرومانسية اللونية على الأشكال إن علاقة الضوء وزواياه وفصاحة تفسيره للأشكال والحجوم أمر له تكوين خاص في السطوع والإضاءة وسوف نبينها في الشكل (٨) من المبحث السابع .

### ٣ - الشكل وعلاقته بالكتل ومفاهيمها

إن الأشكال وحشدها في النوحة والتحت والعمارة يجب أن يكون لها وظيفة تفرم بها في مجموعة عناصر

اللوحة أو العمل الفني والكتل في فن التصميم أو الزخرفة لها قوانين وموازنة وتركيز ومقارنة وتناظر... إلخ وإن كانت الكتل ستؤدي إلى معنى زكيت أو مكرر بشكل تعافه النفس فيكون العمل الفني قد فقد أهم ميزته وهو الجذب التسمي للمشاهد والتأثير عليه آراء العملية الفنية. هنا الكتل توضع بشكل مهدف لأغراض ورؤية مهدفه لتنشيط خيال المشاهد وتقوية النزعة الجمالية واللونية وإيقاعها ككل لغرض الأبداء دون ما تكلف وإبداء المسؤولية الوظيفة التي تختلها.

فالحركة الانسيابية الأيقاعية والموازنة لها دخل كبير في توزيع الأشكال وكتلتها في اللوحة ووفقاً لهذا نقول يجب أن نضع قوانين مترتبة بل تعتمد بالدرجة الأولى على الأسلوب والذوق والأختزال الذي يتبعه ويؤديه الفنان وتدخل هنا الخبرة والأحاساس الباطني في الموضوع ليحل كثير من العقد والقضايا التي تجعل الكتل ذات قوة متناسكة متحركة لأهداف المضمون والغرض الذي يقوله الفنان للمشاهد وعمية تنشيط الكتل تتوقف على ما يلي:

أ - ألا تكون هذه الكتل حين توزيعها في العمل الفني كبيرة بحيث تؤدي العين وتعرقل المشاهدة وتطغي على باقي عناصر اللوحة.

ب - تكون علاقاتها مع بعضها متناسكة بأسلوب إنسيابي لا يحدث الشعور بل يقضه ويدفعه إلى الانفعال والتأثر بقوة عارمة تحرك العقل والعقل الباطن.

ج - نوزع هذه الكتل على حياة محاميع إما متصلة مع بعضها بشكل يقبله الذوق أو متفرقة تحكمها عناصر الموازنة لهذه الكتل من التباين النونية والجمية وألا يكون الاسراف في توزيعها متكرراً.

د - أن تكون إضاءة هذه الكتل مطابقة لهدف الفنان وتطفي نزعة جمالية في النور والظل تكسب المضمون وضوحاً يؤدي إلى المشاهدة العميقة النفسية للوحة.

هـ - إذا أعيد توزيع الكتل بشكل يختلف عما كانت عليه في الطبيعة يجب أن يتكون لها معنى جديد لاعادة البناء الأسلوبية (أي نح لا نقلد الطبيعة حين رسمها كما في الطبيعة بل نحن نشأ فناً جمالياً مستنداً إلى الطبيعة التي أمامنا ونأخذ منها ما يفيد أغراضنا وأهدافنا الموضوعية في اراز رؤية العمل الفني). وسنأخذ منها نماذجاً كما في شكل (٦٩) \*.

#### ٤ - التركيز التكويني والضوئي واللوني في الشكل

أ - من أهم عوامل الرؤيا السليمه أن مركز هدفنا في المشاهدة على الشكل الرئيسي الذي يرمز إلى المضمون في اللوحة والعمل الفني أي كان نوعه وليس التركيز ينحصر بالشكل كوحدة عامة رئيسية بل أن يكون التركيز على جزء أساسي من الشكل ككل كما نجد ذلك في شكل (٧٠ ن ٢) في عبي القسطنطين التركيز على حدة التريق في العينين ولكن الضوء يختلف. ومن الممكن التركيز على الشكل ككل أي شكلاً كاملاً يكون محور الهدف في العمل الفني والرؤية إما أن يكون مركزاً بقعة لونية تجتمع حولها باقي عناصر اللوحة وإما بطريق المتصور إن كان الشكل دراسياً أو بطريق التوزيع إن كان رمزياً أو تعبيرياً أو تجريدياً. وهذا التجميع في عناصر اللوحة يخدم الشكل الرئيسي بكل معانيه كما نشاهد ذلك في (ن ٣، ٤) يجوز التركيز على الشكل في المحيط الذي حوالبه كما نفع في النصب التذكارية مثل فارس يركب حصاناً

موضوع في ميدان رئيسي في هذه الحالة بلغت النظر للمارة بحكم مركزه مختلف عن البيانات التي حواليد . وكذلك إذا ركز على بناء معية لأحلاف طرازها حول المجموعة التي حوالها مثل مسجد حوله دور سكن والمسجد يمكن أن يكون جامعاً يحتوي على قبة ومنارة وهما حقاً في هذا الحيز فريدين من نوعيهما . ويجوز أن تكون بداية لعارة تلفت النظر والتركيز الحزفي كما ذكرنا في رسم القطة . ويجوز التركيز على الكتابة الملونة في إعلان حائطي كما في الشكل (٧٠) (ن ٤) .

ب \_ الحركة أساس فعال في التركيز على اللوحة وخاصة إذا كان موضوع الشكل درامي عنيف الحركة ومجبرات تختلف عما هو عليه في حالة الاستقرار وطبيعة تكوينه تكون قلقة غير مستقرة . وإما الشكل إذا كان لوحه في مساحة اللوحة ومتحرك فله معاني مختلفة بالنسبة إلى اللوحة وأبعادها فإذا قرب من حدودها كان به حالة الانهزام وإذا كان متجهاً إلى يمين اللوحة فانه في حالة العدو . وإذا كان متحركاً من الأسفل إلى الأعلى فسعاه شكلاً آخر حسب مقتضيات المضمون والرؤية إما إذا كانت مجموعة من الأشكال فهي تعتمد على مركزها في سطح اللوحة وما تعطيه للمضمون من قوة وسوف نتكلم عنها في الباب العاشر (الإنشاء) .<sup>\*</sup>

\* نموذج مجمع مختلف الأشكال وطول والأحجام بين الأنواع التي يمكن تكوينها في سطح مساحة العمل الفني

# المبحث السابع

## كيف نرى الشكل

### مقدمة

- ١ - تقييمات الشكل وتكويناته المختلفة في مختلف الفنون التشكيلية .
- ٢ - استأوه .
- ٣ - مدلوله .
- ٤ - علاقته الطبيعية مع الرؤية .
- ٥ - خروجه عن المألوف ورمزيته على اختلافها .

### مقدمة

للكل أهمية كبرى في تكوينه اللوني والتخطيطي . وأسلوبه مختلف المدارس الفنية خلال العصور الحضارية ولأهميته هذه سوف نغطي أهمية رئيسية لمفهوم الرؤية للشكل والخيال والشكل والمضمون وللشكل والثنوين الرمزي والطبيعي وكيفية الحوار بين الشكل والمضمون والرؤيا وأهداف العمل الفني نصيباً وتأثيره بين الجماهير بالنسبة للمدرسة التي ينتمي إليها . في حدود تكوينه الخارجي وعلاقته بعناصر الفن المحيطة به .

### ١ - تقييمات الشكل وتكويناته المختلفة في الفنون التشكيلية

إن للشكل تقييمات مختلفة بالنسبة إلى خصائص الفن الذي ينتمي له . فالشكل النحتي له طابع يختلف عن الشكل في الرسم ، وبعض الأحيان يلتقي بها كما في النحت النكبي والرسم النكبي والعمارة النكبية وكذلك في الفخاريات ولكن كل شكل نكبي يلتقي وينفرد بنفسه في حالات دون الحالات الأخرى . فالنكبي النحتي كما في الفرعوني وبعض من أعمال هنري مور تتصف بالصلابة للأدامة وتنفق مع مضامينها تقريبا ولكن النكبي في الرسم كما عند سيزان وبيكاسو وبلاغ هي خيال للشكل وتحصم لطبيعته واستنباط نظائر جديدة لتلقي بالطبيعة من جهة وتبتعد في الأخرى وغير دليل حديث وبدائي في آن واحد ما نشاهده في الفنون النكبية الأفريقية كما نره في الشكل ١-٩ كلها نماذج ذات رؤية مختلفة لفناتين مختلفين منذ القرن الثامن عشر وحتى الآن ولكن نظرة المعاصرة تختلف جداً عما كانت عليه في عصر النهضة وذلك لاختلاف العصر ومعايير الإنسان خلال ذلك العصر من الناحية الذوقية والجمالية والفلسفية والبيئية . فأنسان القرن العشرين نظره للشكل تنفق مع سرعة تطور الآلة والالكترون والصاروخ الفضائي لذا نجد أعماله تنسم بالحركة والحركة والأملات من قيود الصناعة والتأكيد على الألوان الصريحة المكونة عاطفياً داخله وكذلك نظره الفلسفية إلى الحياة وتعشفه إلى مقاييس جمالية جديدة تربطه بمحيطه وفكره وذوقه أمام الإنسان الآخر المعاصر متجدداً أسلافه .

### ٢ - إنشاء الشكل

- أ - علاقته بالمضمون الذي يفرضه الفنان



تركيز في العينين والقنوء على الجسم الغامض



التركيز في العينين والقنوء متضاد



تركيز الانتباه على معنى الخط في الملصق إحدادي



تركيز الانتباه في بناء النصب التذكارية في المباني العامة

- ب - علاقته الوظيفية مع الرؤية .  
 ج - المواد المستعملة في إنشاء الشكل ومدى صلاحيتها لتكوينه على كل الأصعدة التشكيلية .  
 د - المدرسة أو المذهب الذي ينتمي إليه .  
 ه - المعاصرة وربطه كرؤية لفلسفة أو جمالية معينة تهدف إلى عمق أوسع من طاهره .  
 و - علاقته بعناصر العمل الفني ومدى إنسجامه معها .

هذه العوامل تؤدي إلى تفكير عميق في وضع الشكل خلال العمل الفني إن كان معمارياً أو رسماً زيتياً أو نحتاً أو فخاريات أو جداريات تنفذ بمختلف المواد .

وكل العناصر تستوجب خبرة جيدة في استعمالها من قبل المنتهى، والآ كان مردها وحسباً على ناشئها .  
 والأمر يحتاج إلى صبر ودراسة جديده لتحصل على نتائج جيدة على الأقل تكون مقبولة .

### ٣ - مدلول الشكل

له مدلول واضح هو "رمز الطبيعة" من جهة كالأشجار والحيوان والإنسان أو رمز المنفعة الوظيفية الجمالية كما في الهندسة المعمارية أو رمز الجمال المجرد باعتبار جسم الإنسان أعلى غنية في جمال الكون . ويكون الشكل رمزاً لمفكر الانساني بجميع أعماقه كما في السريالية والتعبيرية . . . إلخ ونصرياً في فنون لـ "بوب أوب" المعاصرة pop op arts أو واقعياً كما في حالة الفوتوغراف الملون أو ذو اللون الواحد وكما في التصوير السينمائي على مختلف مدلولاته وتطوره بالنسبة إلى الشكل المؤدي إلى المضمون المراد من سرد هذا التصوير في الحكاية .

### ٤ - علاقته الطبيعة مع الرؤية

من البديهي القول لكل شكل رؤيه وتفسير مهما كان بسيطاً ذلك الشكل أو مُعقداً ولولاه لما كانت رؤية محددة . والحقيقة أن أي شكل بسيط له دلالة ورؤية . فهناك الأشكال الطبيعية كما في السينما والفوتوغراف والمدارس الأكاديمية لها مدلول معين مهدف يُسمى بالرؤية النابعة عن الشكل . وفي المدرسة السريالية أشكالها شبه خيالية منحرفة التكوين لها رؤية معينة ومدلول معين مربوط بها .

### ٥ - خروجه عن المألوف ورمزيته على اختلافها

الشكل أكاديمياً له علاقة بالتراث والطبيعة على حد سواء إن كانت تلك الناحية حيائية أم تجريدية . وقد تطورت هذه المفاهيم لتأخذ التضجج والانفلات من عالم الشطور إلى عالم حرية التعبير فكرياً ودياً وجماليّاً . والأشكال المعمارية والنحتية أو صوراً جدارياً إما أن ترتبط بحياة الإنسان وسلوكه وتكون أشكالاً منظورة مع الفنان تنزع إلى ذاتية طموحة في الصياغة والتكوين مستندة إما إلى فكر ذاتي أو مدرسة فنية معينة ينطلق منها الشكل . ولكن العناد في التطوير الاستيعاب العام للشكل الفني ومدى قابلية ووسوع عقل وحس الفنان لتطويرة مما يجعله يتعد رويداً رويداً عن الطبيعة الأم ويشكل له أشكالاً ذات رموز يضعها لنفسه كمصطلحات ترتبط بفكره والطبيعة التي ينتهي تكوينها إن كان ذلك للتكوين مرتبط مع الطبيعة من بعيد وقريب . والشكل له علاقة طبيعية منتمية إلى الرؤية التي يحملها وإن كان الشكل سريالياً فمعنى ذلك وجوده في العمل الفني يخدم الأفكار السريالية عامة ويخدم أفكار الفنان السريالية بشكل خاص . والشكل يسمى "ذو طبيعة سريالية" وهكذا الأشكال التكعيبية والزخرفية التزييسية الكلاسيكية والأكاديمية وسيلة رؤيا تهدف فكراً وحساً جمالياً معيناً .

# الباب الرابع الموازنة

مقدمة عامة .

المبحث الأول

مصادر الموازنة الطبيعية .

المبحث الثاني

الموارد والحركة والتشكيل .

المبحث الثالث

أنواع الموازنة .

المبحث الرابع

الموازنة والكل والمطور .

المبحث الخامس

تشكيل الموازنة .

المبحث السادس

هدف الموازنة نشائياً .



## نظرة عامة

لا ينبغي إهمال أهمية الموازنة أو التوازن الكمي والنوعي في الأعمال الفنية إذ هو عامل أساسي في تكوين هندسة العمل من حيث الهدف والوظيفة والرؤية والمضمون والحركة .

يربط موازنة الكتل في الطبيعة ومظهرها الخارجي أمر مهم ورئيسي وعلاقة الموازنة بين الفن والطبيعة عروية وتبقى ومن لناحية النظرية والعملية نلتزم بكلا الأمرين .

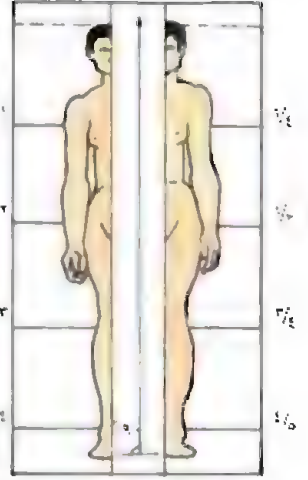
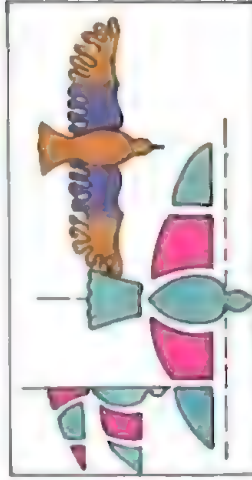
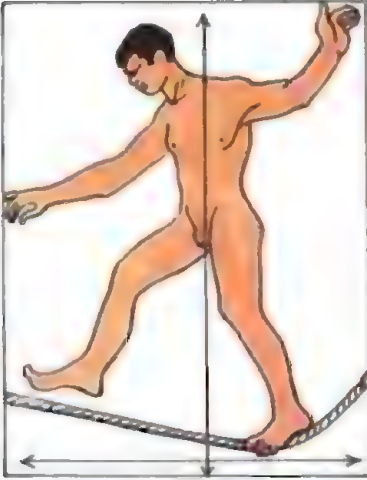
الموازنة في الأشكال والصور والعمارة تنفرد لما يلي :

١ - العرض الهندسي التصميمي الذي يضعه الفنان في أعمال الموازنة لأعطاء الاستقرار الذهني وركائز الرؤية الهندسية المخططة والمظمة جمالياً ودقيقاً .

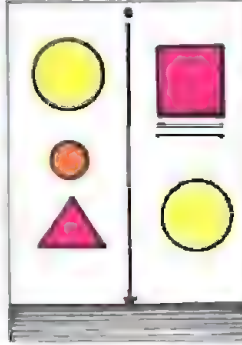
٢ - العامل النفسي والشعور بالموازن حسياً تفرده حاسة الإنسان وهو مخلوق متوازن على سطح الأرض فانتم الجسم كما أن أغلب الحيوانات تظهرها متوازن في شقين متناصفين كشقي الإنسان وهذين الشقين متوازنين . شكل (٧١) .

خلق الإنسان متوازناً ووجد في إذنه الداخلية - مظلماً - لهذا التوازن فإذا اختلف توازنه سيكون مرده إلى اختلاف النواجب الذي تقوم به الأذن الداخلية كما يظهر ذلك في حالة السكر أو أمواج البحر أو الخوف أو ضعف الأعصاب وكل عمل هندسي في الموازنة يكون قاعدته خطاً أفقياً وهو رمز سطح الأرض والأعمدة والمخطوط والأحجام والمكعبات ومستقيمتها المائلة التي نهاياتها مرتبطة بالأرض أو مرد مراكزها بمقاس سطح الأرض وسوف نشرح ذلك في المباحث التالية بشكل علمي مبسط .

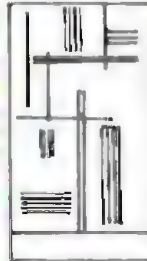
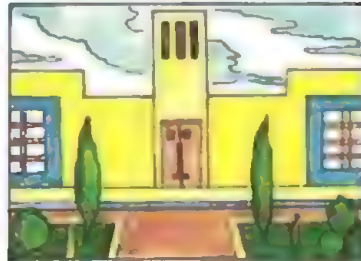
## شكل (٧١) الموازنة



١ - جسم الإنسان وتأثيره المتناظر. ٢ - الموازنة المتناظرة في جسم العلم. ٣ - الموازنة المتناظرة لجسم الإنسان، خروجها عن الشقون.



٤ - موازنة الكتل واللون. ٥ - موازنة المسطوح للقوة والأشكال. ٦ - موازنة وتوزيع اللون. ٧ - موازنة الطبيعة والضوء.



٨ - الموازنة الخلق. ٩ - الموازنة المستقرة. ١٠ - الموازنة المتناظرة في البناء الهندسي المعماري. ١١ - موازنة القواعد والصورة وطيفة الشطيم والاشكال.

# المبحث الأول

## مصادر الموازنة في الطبيعة

- ١ - كيفية تكوين الموازنة ومصادرها في الطبيعة .
- ٢ - الأجرام السماوية ، المغناطيسية ، الجذب والميزان التحازي .

### ١ - كيفية تكوين الموازنة ومصادرها في الطبيعة

أ - من المعروف عن الموازنة أمر شائع بين عامة الناس وهو ما يتعلق بوزن المواد الاستهلاكية في الميزان والموازين أنواع ابتكرها الانسان ليحقق أمراً تجارياً أو معاشياً وهو عمل من صنع الحضارة وله مظاهر متعددة والانسان تصرف بشكل هندسي ليخلق فائدة مرجوة من هذه الموازنة كما في صنع الموازين والأشياء والمواد الصناعية والبناء الهندسي والعماري وموازينه ذات المنفعة للتطبيقية والحسية في أن واحد والأعمال الفنية البحتة كالرسم والبحت ومشتقاتها وتنبغي في تكوينها موازنة هندسية حالية للأفكار والمضامين داخل رؤيا محسوسة مسجلة على المرمر والطين كما في البحت أو مسجلة بالألوان والقلم كما في الرسم والتصوير الزيتي .

ب - الموازنة الموجودة في الطبيعة هي كثيرة وعديدة ، منها خلق الكائنات الحية على هيئة متناظرة ولولا توازن الطير لما كان له قدرة على قطع المسافات والطيران البعيد . والانسان في شقيه المتناظرين والحيوانات على اختلاف تكوينها وحركتها . والموازنة في الطبيعة بين الفراغ السالب والممل بأجسام موجبة . كما هي الحالة على سطح الكرة الأرضية . والموازنة ليست موجودة على سطح أو باطن الأرض فقط بل موجودة بين الأجرام السماوية يحدها قانون جذب واحد أو متعدد وكذلك حينما نتعامل مع سطح اللوحة سيكون لها أمر دقيق في موازنة مانرسمه عليها من خطوط ومجسمات وكتل والوانها وكيفية توزيعها بشكل يقبله الذوق من الناحية العقلية والحسية ويرهف مداركنا .

إن عملية تكوين الموازنة أقرب ما تكون سلوكاً في النظر تعود الانسان عليه بحكم تكوين الانسان الطبيعي من ناحية تركيب العينين في المحجرين أفقياً عمارة خط الأرض الواقف عليه . وذلك تعلمنا نرى اشياء مرصوفة أمامنا دون احناء الجسم . وكلما حيا الجسم لرؤية مشهد أو حملاً ما كان أمراً غير مألوف بالمرّة ومتعب لحسناً ؟ فالموازنة تأتي من الطبيعة حيث تعود عليها الجسم وإرتاح لها نفسياً كما نشاهد لوحة معلقة على جدار فإن كانت مائلة ، حالاً صلحاً ذلك الميلان وإن كان عموداً مائلاً كمنارة الحديداء في الموصلي مثلاً قلنا إنها مائلة وتوازنها قلقاً ونسعى دوماً لاستقرار الموازنة وخاصة إذا كانت شاقولية أو غير ذلك لأن تكون على سطح الأرض بزاوية ٩٠° دون أن نفكر بتلك الزاوية . وكل ما يتعلق برؤية الموازنة في الأعمال الفنية والتي من ابتكار الإنسان وحده ، تعطينا الدلالة على مدى صحة وقوة تكوين عناصرها توازناً مع عين المشاهد الذي يفرز تلك الأشياء دون الأخذ بنظر الاعتبار العوامل الأخرى التي وضعها الفنان من خلال العمل ما لم يكن لعمل نفسه مستكتملاً شروط البناء لعناصره ومن جملة العناصر التي تدفع بالمشاهد ، لتقبل واستحسان العمل هو التوازن بجميع أنواعه - مما يجعل العزف الموسيقي في العمل الفني أمراً مستساغاً متوازناً ومستحباً لدى

المشاهد حتى نوحى له بالتقبل \*.

ونقوم بقياس سطح لوحة ما لنفرض رسمها وسوف تتكون على الأنماط التالية لاعتبر :

- ١ - القياس لسطح مستطيل .
- ٢ - القياس لسطح مربع .
- ٣ - القياس لسطح دائري .
- ٤ - القياس لسطح بيضوي .
- ٥ - القياس لسطح مثلث .
- ٦ - القياس لسطح معيني .
- ٧ - القياس لسطح نجمي الزوايا .
- ٨ - القياس لسطح مركب .

من كل ما ذكرنا أو من جزء يتوقف تصنيف اسمه على طاهر التكوينات لسطوح في حد ذاتها سلبية الاعمال الفنية المراد تكوين الأنشاء عليها أي كان نوعه والجوانب المحددة للأشكال تعطي قياسات متناظرة حتماً اذا وازنا الجوانب المتناظرة في المربع أو الدائرة . . . إلخ ومن هنا ينشأ التكوين المتوازن لسطح اللوحة كإداة أساسية للتأسيس عليها أعمالنا ولو قدّر لنا وبعثرنا المقاييس لأحتل جميع التركيب المراد وضعه ولنفقد المكوّنات الأساسية للتوازن الذي سنقيمه على سطح كل شكل من هذه السطوح التي يحترم استخدامهما لأغراضاً ."

أول عمل للتوازن يتكون من المساحة أو السطح الذي نتعامل به لأنشاء فكرة تخطيط عملنا ومقاييسه ولأي عمل نبتغي إيداعه حتى تنضج العملية المراد تكوينها إن كانت تصويراً أو تخطيطاً معمارياً أو نصيباً . وعليه عناصر الموازنة تتكون بما يلي :

- ١ - نوعية ومقاييس السطوح .
- ٢ - السالب والموجب ومدى الاستفادة من اشارة السطوح والحجوم على المساحة .
- ٣ - كيفية وضع الكتل داخل السالب (السطح) ومدلولها الفني .
- ٤ - المحاور المتناظرة .
- ٥ - المحاور المتقاطعة .
- ٦ - المحاور الأفقية المستمرة .
- ٧ - المحاور العمودية .
- ٨ - المحاور الديناميكية . المتحركة \* .
- ٩ - المحاور الشعاعية . الداخلية والخارجية \* .
- ١٠ - المحاور الخلزونية .
- ١١ - المحاور الدائرية .
- ١٢ - المحاور المعبرة . القياس بالأبجاء لتجميع الكتل . الشكل (٧٢) .
- ١٣ - الأبيام بالموازنة على اختلاف تكويناتها كما في شكل التخيل (٧١) .

شكل (٧٢) المحاور المختلفة للتبادل والموازنة اللونية والتناظر الهندسي .

سطح سائب .	منطقة بيضاء داكنة وزرقاء غائرة موجبتين	سطح سائب دائرية موجبة	سطح موجب دائرية موجبة	تناظر جاني متساوي
مفرد عائر مرتفع	تناظر ثلاثي بأحمر مفرد	تناظر عمودي متبادل	تناظر غير متكافئ .	تناظر شعاعي متكافئ
تناظر عمودي موجب	تناظر متقابل متساوي	تناظر أفقي غير متكافئ	تناظر رباعي ثنائي اللون	نوازن بيضوي التركيب

الميزان في حركات مختلفة لتكافؤ الثقول والوزن على جانبي التبادل وينطبق ذلك في حركات التوحة



النسب والموجب في التوزيع . الموجب في التوزيع	حركة المستطيل في التوزيع	الثقل في أسطوانة	ميزان مواد مختلفة
تناظر عائل	تناظر عمودي عائل	تناظر عمودي معك	

الأشكال المبسطة في الشكل (٧٢) ذات مدلول مختلف عما ذكرنا وهذه العناصر تساعدنا عند المقصّي فيالرسم أو التصميم لغرض البناء الموحد للعناصر الأساسية في اظهار توزيع البقع المختلفة على سطح اللوحة . وهذاالواقع المختلف الألوان اذا وجدت في جهة ما لها يقابنها بما يوازنها في الجهة الأخرى . في كل مناطق اللوحة تكون نسب متزنة لاعطاء فكرة عناصر الموازنة .\*

## ٢ - الأجرام السماوية ، المغناطيسية ، الجذب والميزان التجاري

آ - كلنا دَرَسَ في الجغرافية الطبيعية وجود أحرام سماوية خارج الأرض وليست المعرفة ناتجة عن الدراسة فقط بل نشاهد نيلًا وحاصة في الليالي الصافية مجاميع من الأجرام السماوية كمجرات على هيئة غبار أبيض فضي اللون كثيف أو نجومًا منفردة أو مجاميع من النجوم مستقلة . فالقطب الشمالي نجم . والدب الأكبر مجموعة من النجوم ونجوم لا تعد ولا تحصى بالملايين فيها الثابت والمتحرك والشهب والشموس والنيازك التي نراها في ليالي الصيف تسير بسرعة عنيفة على هيئة فوس سريع ضوئي ثم يتلاشى في الفضاء .

اننا نعرف بوجود شمس مضيئة وهي مصدر للضوء في عالمنا وعوالم أخرى درسها العلماء ويوجد مجموعات شمسية أكبر من مجموعتنا بكثير وهي تبعد عن الأرض مليارات المليارات من الأميال التي لا يمكن قياسها إلا بالمسافات الضوئية فيزيائياً .

وقسم من هذه المجاميع مضيء بنفسه كجميع الشموس وقسم منها مظلم ولكن يستمد نوره من الشمس التي حوالبه كما يحصل للكرة الأرضية .

إن العلاقات بين المجموعات الشمسية علاقات طبيعية فيزيائية تتحرك من خلال هذه العلاقات ، وتسمى العلاقات "بالجذب المغناطيسي للأجرام السماوية" كما هي بين الأرض والقمر ، فما هي هذه العلاقة يا ترى ؟ إنها حقاً علاقة أزلية من يوم انسلخ القمر عن الأرض ودار في فلكها انه يبعد عنها بما يقارب ٩٣ ألف كم والشمس تبعد عن الأرض بمسافات مضاعفة عما ذكرنا وليس الشمس هي الوحيدة البعيدة بل لها صفات أخرى هي أكبر من الأرض بكثير بما يساوي "ثلاثمائة ألف مرة" وأنها ثابتة في مركزها وتدور حول نفسها بين الأجرام الأخرى كالزهرة والأرض والمريخ وأورانوس ونبتون وبلوتو وهي كواكب من نفس عائلة الأرض وعددها لا يقل عن ١١ كوكباً جميعها تدور حول الشمس بأفلاك في الفضاء منظمة ولا تصدم ولا يمكن أن تتحرك من وراء فلكها . بل تدور حول الشمس أعواماً وأعواماً . ملايين السنين على هيئة كرات باردة أو غازية . فما السبب يا ترى في مدار الأرض حول الشمس وحصول الليل والنهار ؟ بلا شك وجود قوة أزلية ثابتة هي الجذب بين العنصر الكوكبي الكبير (الشمس) وبين الأجرام الصغيرة الأخرى كالأرض والزهرة وعطارد . . . الخ .

ب - هذه الأجرام (الكواكب) ترتبط بقوة غير منظورة بل قائمة تجذبها الشمس . ونسميها "قوة الجاذبية الكبرى" تحرك الكواكب حول الشمس ونسميها بجاذبية الشمس للكواكب أن هذهالقوة يطلق عليها

\* إن الألوان لها موازنة إما حسب تعدد ذات اللون أو تعدد الشظارب اللوني المتضاد أو الشوازن في التجانس (الرمولي) . الخ . من الألوان الرمادية ودرجاتها

«الجاذبية المغناطيسية في الفضاء بين الأجرام السماوية» أو النجوم السيارة» وهي سر القوة التي تجعل بقاء هذه الأجرام تدور في أفلاكها حول بعضها وقسم من هذه المجموعات تدور حول مجموعات أخرى وقسم يقضى وقسم يزول بمدة طويلة لا يتصورها العقل . وخلال المدة تحافظ على سيرها وجذبها ونسبها ولغنها من الأجرام الأخرى مرصعة بقوانين جذب فيزيائية ثابتة غير قابلة للخلل فإذا أحتلت إحتل «توازنها» وانحرفت عن سيرها . إننا نعتمد هذه القوة «بالموازنة المغناطيسية» في الكون أي «هذه القوة» التي تجذب كل الكواكب وأحجامها بعضها الى بعض بحيث تدور في أفلاكها هندسياً مع «موازنة دقيقة» . انظر الشكل (٧٣) .

الموازنة ليست في الصورة أو البناء الذي يصنعه الانسان فقط بل قوة وسر في الفضاء لبقاء الأجرام السماوية والكواكب وبنفس القانون تحافظ على موازين ونواميس الحياة على كوكب الأرض . وكل فعل في الجذب له رد فعل من الطاقة والحركة . ومن الناحية النفسية يُفسر الإنسان التوازن والكتل وتكوينها هندسياً وذوقياً وإذا اختلفت هندسة الجذب والموازنة في عملنا الفني والانشائي خرج العمل عن كونه عملاً فنياً وقد عد عامل التوازن والجذب بين السالب والموجب المتكون على سطح اللوحة . فليذكر «الفضاء رقعة سماوية كما نراها من الشباك ليلاً» ونرى فيها ملايين الأجرام ثابتة ومتحركة بقوانين لا نراها العين . ولكن تقدر عقلياً وعلمياً وهذا الثبات في الأبعاد يسمى «الموازنة لطبيعية بين الأفلاك» .

إذا اعتبرنا هذه المساحة بقدر قياس مساحة الشباك الذي نرى من خلاله هذه الأفلاك حينما تثبت في فراغ الشباك . ولو فرضنا سطحاً معمولاً للرسم من مادة قماش أبيض . هنا بشكل الجيوم على السطح بقوانين جذب تربط بينها موازنة معينة بالنسبة الى كبر الكتلة أو صغرها حسب تقديرنا لهذا القانون من خلال التكوين الفني لموازنة المحسمات المراد تكوينها على القماش ، إن كانت أجراماً على هيئة نقاط صغيرة أو دوائر وأحجاماً أخرى تلتفت النظر من تكوين خيالنا أو من التراث الحضاري وأبتكاراته عند الإنسان ويتم تشكيل التوازن بشكل هندسي يتفق مع قانون الجذب «والتوازن للكتل والمحسمات خلال السطح السالب» .

وقانون الجذب في الموازنة الفنية مربوط بارتفاعه وانخفاضه عن سطح الأرض وما يعطي من معاني تشكيلية في الرؤيا والحس الانساني مضاف اليه الخبرة الحضارية المسماة بالأحساس الجمالي للتوزيع الجانبي بين الكتل المرسومة للأشكال والمحسمات التي نتجها فنياً .

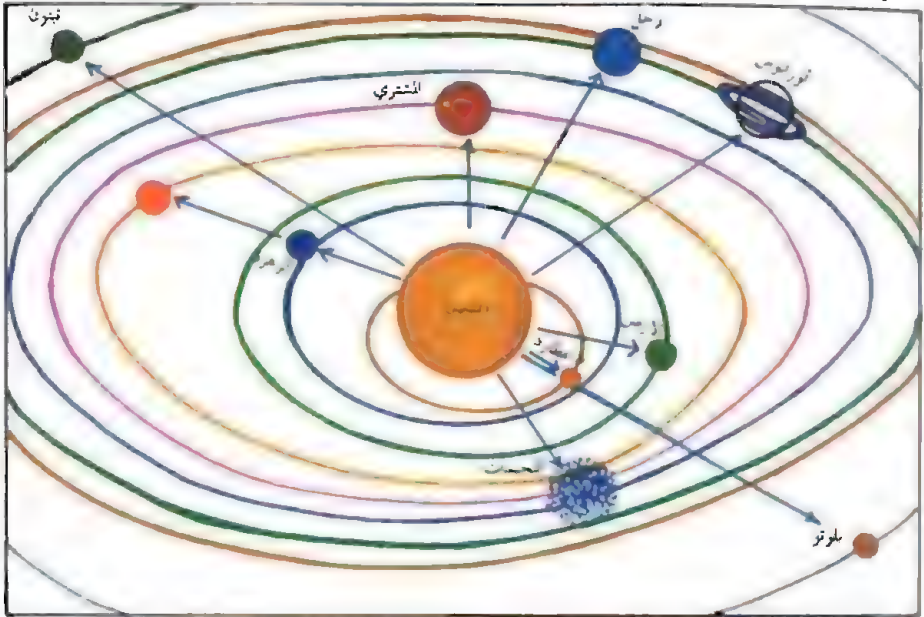
فسر تكوين الموازين سر يلتقي مع الجذب وإذا اختلفت هذه العلاقات اختلف الحدس الهندسي في تكوين الكتل واللون والخط والمساحة والسالب والموجب والعلاقات المكونة للموضوع . وهذا الحلل أضعف الأخراج النهائي للعمل البنائي وأعطى لنا هبوطاً في التحسس حيث نرجع هذا الى ضعف الفنان إما من ناحية التخيل أو الناحية التقنية «ومنها التوازن» .

فالعلاقات بالموازنة في مختلف مجالاتها ومظاهرها أمر مهم حيث نسأل :

هل الموازنة ذات أهمية في العلاقات بين الكتل والمساحات التشكيلية في العمل التطبيقي الواحد ؟  
بينا رأينا في ذلك .

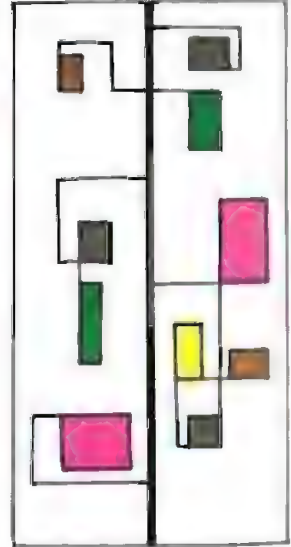
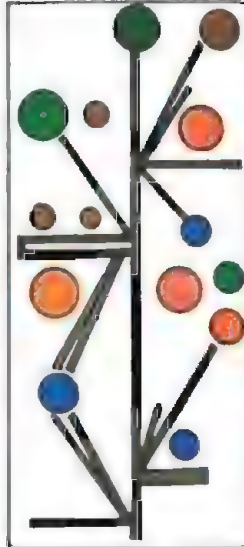
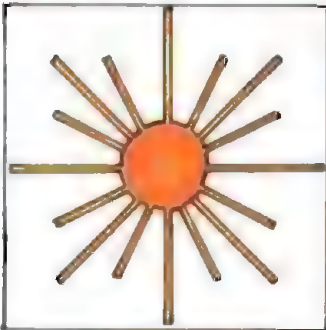
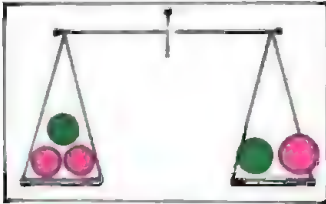
والمسلم به أن لعلاقات في الموازنة كعلاقة الجذب بين الكتل السماوية وأجرامها وإختلالها يؤدي

شكل (٧٣ - ٣) المجموعة الشمسية نموذج للشد والحدب والقوارة الديناميكية المتناظية



هذه القوة المتناظية الأولية توازن حركة الكواكب السياره ومربوطة بالشمس وهذا النظام أولي وينطبق عل كثير من الظواهر

إن نظام الموازنة للكتل والألوان على السطوح أمر ضروري لحل كثير من معضلات الفن أي كان برعه طبقاً لظاهرة الجذب





إلى كثرته ودمار واختلال الموازنة في الفن يقود إلى الدمار والتخلف بالعمل الفني وسقوطه وتدهوره .  
الموازنة تحتاج إلى حس وحدس ومعرفة دقيقة للتوفيق بينه وبين العلاقات الواجب تحميلها للكتل والأجسام والأشكال والعناصر لتكون منها العمل والنظرة إلى هذه العملية بالذات لها خصوصية في الرؤية والابتكار ولولا هذا ، لفقد العمل الفني قيمته حيث أصبح عملاً مهيناً لا يتعدى مستواه لتطبيق العلمي والفني لكثير من الصناعات .<sup>\*</sup>

#### جـ - الميزان التجاري

للاحظ يوماً مختص الموزنين بين ميزان الصنائع الدقيق للحلي الذهبية والماسية وبين ميزان البقال وأعمال التجارية الثقيلة وفي شركة الخطوط الجوية والمصارف نرى موازين على هيئة آلات وزن مختلفة المظاهر قوامها الفيزيائي واحد ولكنها تعتمد على :

- ١ - الذراع الأفقي وموازنته .
- ٢ - الطاسة أو السطح الذي نوضع عليه الأثقال .
- ٣ - الموازين ومكاييلها الرسمية للمعادلة مع البضاعة المراد وزنها .

هذه الميزان الخادة من العهد السومري هي القاعدة والظاهرة الشعبية والتجارية لمفهوم الموازنة للأثقال والأثقال على نوعين . ثقل للبضاعة وثقل لقياس البضاعة . وعناية الوزن تعتمد بالدرجة الأولى على عممية شد الجذب إلى الأرض . وكما نعلم أن كل جسم لا بد وأن يسقط على الأرض بقوة الجذب كما بينها في نظريته - العالم الانكليزي نيوتن - الجذب .

إذا اختل الجذب لم تحصل الموازنة بل رد الفعل بالاختلال وبما أن العين الانسانية لا تقدر أن تميز الموزنة بدقة الكيلو والغرام وماشابهه من مقاييس ، ابتكر الانسان الميزان هذا الغرض .

والعلاقة بين الميزان والموازنة علاقة رؤية نفلها العين والانسان ويرتضيها ولولا الموزنة الدقيقة هذه والرضا بين الناس لتوقفت عملية البيع والشراء . والبيع يتوقف على عملية الوزن . والعمل الفني لا يمكن نالعين أن ترتضي بالراحة والتلف للمشاهدة دون الموازنة في ذلك من هنا نشأ الأسلوب الذي نبحث عنه في هندسة وتنظيم الموازنة كمبدأ أساسي هذه العملية . ولتعود الانسان على إحفاق رغائبه بالعدل والقسطاط وحتى في أحاسيسه وفلسفته الجمالية .<sup>\*\*</sup> لاحظ الشكل (٧٣) (ب) .

\* الموسوعة لفلكنية ليخاتين عبدالأحد ص ٣٨٧ عضو الجمعية الملكية (لندن) ابشر مؤسسه البحث العلمي بغداد - ١٩٧٧

\*\* Art fundamenta, by ocvrk P. 23.

تكوين الموازنة التشكيلية .

بينما في المبحث الأول كيفية تكوين الموازنة في الطبيعة وترتيب النقل الهندسي أو الجذب الكهرومغناطيسي وكيفية تكوين السطح على اللوحة تشكيلها من حيث المساحات ونقلها وتوزيعها النظري .

٦ - الكتيل المتفرقة .

ب - الكتلة المتراصة .

جـ - الكتل والأحجام المتعادلة .

د - الكتل والمحمولات في حالة المنظور .

هـ - الكل مع الأحجام والألوان .

و - الحاضر وأنواعه .

٢ - الزخارف وتعاذل توازنها وأنواعها .

٢٠ ب - الكتل المنفردة والكتل المتراصة (النحت البارز)

على سطح اللوحة أو يمكن أن ترسم الكتل والحجوم بأنواع مختلفة في حالة التوازن ونكون منفردة على سطح اللوحة ولكنها بشكل متوازن في التوزيع والتنوع . أو تكون كشلاً متراسة لتخدم أغراضاً لها نفل في الموزونة . وهذه الحالة تنطبق على جميع أصناف التكوينات في الكتل بين متعادل ومزخرف ... إلخ . كما نلاحظ ذلك في النوحة (٧٤) واللوحة متراسة (٢) من الشكل (٧٤) .

التفريق في الحجم يشعرا بقيمة الفراغ والمسافة والمساحة والعمق المتباعد بين أعضاء عناصر اللوحة .  
وله أهداف في الشاعرية والرقعة .

والكل اختراصة في الملوحة والعمل الفني كما في الفن الفرعوني تدل على الثقل والقوة والصلاية والشكائف فيسببها لغرض الصمود . وكلا الأمرين يمثل مضموناً يختلف عن الآخر . في المضمون والمرض .\*

Behind appearance by C H Waddington plate no. 37 by Corby Agonic (1947) P. 132. \*

2 plate no. 23 by Kandinsky Encre deax (1934) P. 70 Pub. by C. H. Waddington FRS Edinburgh at the university press, England.

الظنون والقرى . اصطلاح في الزاوية المشاهدة ، وما تحي من قصود حلال ، ووجد العمل الفني ، وكتبة صياغة السبب لهذه النقوش  
الأحادية من النسخة ، لأنها محسوبة لاختلاف ، فكل نسخة من الأحاد والأكثر ، وانتهى السري على المشاهدة ، صاحب عقل  
د حبل ، وها هو من حلال قصور الحاصل من وجود الوحدة فيه إلى قسم النصوص .

## ج - الكتل والأحجام المتقاربة

هناك توزيع متشعب لتعادل الكتل ومميزات واسعة في مختلف عصور التاريخ الفني وله مفومات ذات دلالات مختلفة منها التعادل المتناظر أو التعادل في الأحجام بعض النظر عن عددها و التعادل بالأشكال تكون جهة تقابلية جهة وإن كانت الأحجام غير متشابهة في الشكل واللون . وتكون أحجاماً وتخل مساحة على سطح اللوحة ومساحات هندسية كما نشاهد ذلك في أعمال موندريان ، وتكون ذات حركة لولبية متحركة . وتكون مختلفة المقاييس والخطوط والسطوح . والمناظر فيها يتحرك بالأبعاد ولهم أو بالنظور الحقيقي للأشكال وجائز أن نسميها أشكال وحجوم متعادلة وهنا تظهر لنا :

- ١ - التعادل بالحجوم الهندسية على اختلاف أشكالها وألوانها .
- ٢ - التناظر الزخرفي والتعادل .
- ٣ - التعادل بالأحجام المتشابهة .
- ٤ - جمع الكتل بالثقل والمساحة تشكيباً حسب تكوين الأشخاص والحجوم التي بداخلها .
- ٥ - الحركات المتشعبة والعلاقات في التعادل بين الأشكال .

## د - الكتل والأحجام في حافة المنظور

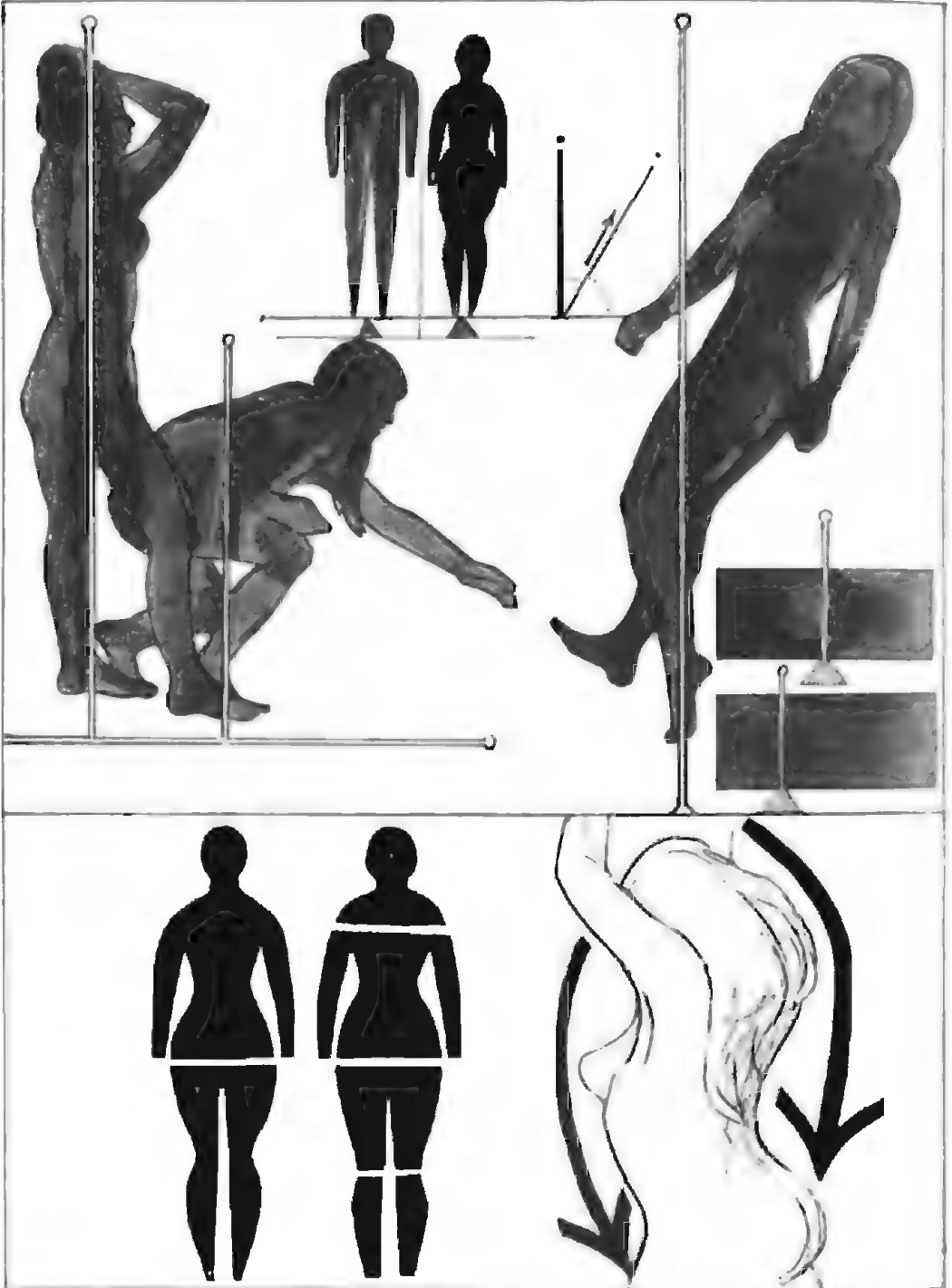
١ - كل ما نشاهده في الطبيعة يعتمد على تركيب وتكوين الأشكال والحجوم والمجسمات والحياة وحركاتها للعيد والغريب وبالنسبة لأبعادها الثلاثة ومركز قهرها وبعدتها من المشاهد ونسعى في هذه الحالة (الأحجام) كما ترى طبيعياً أو الأشكال وكيف يتكون مطورها بالنسبة إلى مركزها وتكونها في الطبيعة وذلك له دخل كبير في تكوين الهدف المراد رؤياه إن كان الصدف الطبيعية أو بتخطيط من الإنسان وأردنا رسم - لأغراض الموازنة المتنوعة - .

الطبيعة تخبرنا الرؤية المنظورة حسب ذوقنا والحالة النفسية التي نحن فيها ومدى إهتمامنا المصتب على الرؤية . لا يمكن أن نقبل أي مشهد ما لم نحسه ذوقياً وهندسياً في تكوين نوارته أي نوع كان وأي مادة كانت ولذا في بعض الأحيان نستحسن مشهداً ما في حالة ما . بينما ننحس المشهد الآخر في حالة أخرى . وذلك لعناصر أساسية متكون منها . كما لا نجد ما يجعلنا نفسياً في بعض الحالات الانفعالات إلى أي مشهد أو رؤية عالمنا كنا متشغلين ذاتياً بأمر آخرى . ولذا المشاهدة الطبيعية لها أوقات . . تعتمد على الموازنة الذاتية والنفسية والحسية . إما في تنظيم كتلتها طبيعياً ولونياً وضوئياً ونفسياً مما تؤدي إلى عمق في المشاهدة واستحسانها وتجعلنا في عالم ساحر تضيق إلى الموازنة الكتلوية موازنة في الضوء والصوت مثل خريف المياه والظهور وما إليها لشعرنا بحوية هذه الحياة الطبيعية فالحالة النفسية والتفرغ لرؤية الطبيعة تلعب دوراً هاماً .

٢ - وما يخططه الإنسان من تجميع في الرؤية هو الحاصل للمضمون المراد طرحه أمام المشاهد من أمور كثيرة ومتعددة والطرق لأداء المشاهد الفنية والأعمال تعتمد على نوع التشكيل الذي نطرحه والأسلوب المؤدي ولاشك أن كل أسلوب له موازنة خاصة في توزيع الكتل . فالتوزيع هنا يعتمد على المنظور التقني والشعور بالمنظور وهما كما سنين في الشكل (٧٦) نموذج (١) .

## هـ - الكتل مع الأحجام والألوان

إن استخدام الخيال في تجميع الكتل وحل رموز موازنتها أمر يتحكم فيه الفنان ويتوقف على ذوقه ونظرة



التقنية والتحكم فيها وربط الوحدة المتوازنة لكل ما هو واقع تحت حواسنا في الأبداء بشكل يؤدي إلى الانسجام والسلاسة وعدم ارتكاسة أو اخشاد الذي لا مبرر له أو بالأحرى الاختزال المنظم وتدخل العملية في حساب الفنان وما يجب وصفه أو حذفه . . . إلخ

من هذا العمل الفني يتوقف على الفنان ومدى تمكنه من استخدام خياله الحسي والتقني في الأبداء وإعطاء ابروعة والأبتكار المراد تسجيله بما يتفق وأعماله في العناصر المؤدية إلى الصباغة أو التكوين أو الهيئة Form .

#### و - الناظر وأنواعه

إن حالة المنظور واضحة المعالم ، والتعامل معها يحتاج إلى معرفة واضحة في علم المنظور التصويري قدر المستطاع وأما **المعماري فيحتاج** هذا العلم هندسياً .

والعناصر الموهمة للمنظور هي عبارة عن تكوين كتل تعطي رؤية نوهنا بالمنظور ولكن ليست بالمنظور الحقيقي وهذه الظاهرة متوفرة بكثرة بالمدارس الحديثة مثل التعبيرية والبصرية والسريرية . . . إلخ .

إن موازنة الأجسام الخية لها قوانينها وإمكانيات تكوين رسمها إن كانت في التصوير والنحت والتصميم وطبيعة تكوين منظورها مع حركتها تؤكد بالعين المجردة صحة التصميم والرسم من عدمه وسيكون هذا الأمر ليس وهماً بل نكوباً أساسياً لأعمالنا في الموازنة التي تركز الثقل على جسم الانسان ومنصفه الشاقول وإذا اختلف مركز الشاقول ظهرت عوامل عدم الاستقرار على النموذج المرسوم واضحة مما يجعل الشعور بالتثقل وعدم الراحة وربما شعوراً بأن الانسان سوف يقع على رجله - وكله تابع الى مركز الشاقول الذي يتعين علينا تركيزه يمر من منتصف الجسم وفي هذه الحالة يوزي خط اللوحة القائم بيناً أو شمالاً وكذلك عمودي على خط قاعدة اللوحة المسمى بخط الأرض في المنظور .

إن حالة التوازن للأجسام في سطح اللوحة يتوقف على المنظور ومركز الأجسام من حيث التوازن . وهل التوازن في وسط اللوحة أم في الأعلى أم في الأسفل ؟ وإذا كانت المعامل كذلك فنكل توازن من هذه الثلاثة لها مدلولها الفني وطبيعة معينة وستتكنم عنها في فصول لاحقة . ولكن من هذه الفرضيات صفات تؤهلها لأن نخل كثيراً من المضامين التي نتعرض لها حين تطبيق المراتب ومواصفاتها أثناء رسمها على سطح اللوحة الواحدة . حينئذ ينتهي الهدف بكل أبعاده المقصودة طالما كنا نقصد ما نفعل ! .

وهناك المنظور الديناميكي المتحرك الذي تتحرك خطوطه بغير اتجاه خط اللوحة الأفقي أو العمودي وربما كانت تكوينات الخطوط للأشكال متعرجة أو عنيفة الانطلاق إلى أعلى زاوية من مركز اللوحة وجانبها . وهناك تتحرك جميع القوى الفاعلة في العمل الفني أو للوحة لتعطي حركة سريعة نابضة غير مستقرة كما نلاحظ في لوحات سفن البحر والقواصف وحركة الخيول في المعارك الخيرية . . . إلخ .

#### ز - الزخارف وتعادل توازنها وأنواعها

وما يطبق على المشاهد الطبيعية ينطبق على حركة جسم الانسان سواء بسواء وذلك لأنه حي كجسم الحيوان وكل حسب مقتضيات تشرجه افسولوجي .

هنا تمتك ناصية التوازن إذا ما راعينا الألوان ونوعها وتصنيفها حسب العوامل التي ينتمي لها اللون كما ذكرنا في فصل الألوان الأمر الذي يعطي بقعاً لونية متناظرة ، أو منسجمة ، أو مضادة لبعضها ، وكل لون له

ثقله في المساحة وتقسيم يقع مساحة اللوحة وألوانها يتوقف على الحساسية المرهقة حين التوزيع المتوازن ومدى نضام هذا التوزيع مع توازن الأشكال والمجسمات و«خروج المضمون الرؤية حين إخراجها إلى حيز الوجود أمام المشاهد» .

وكل ما ذكر له العلاقة القصوى في عملية الاختزال ، والتنسيق والأطوار في التفاصيل أو حذفها أو الإيقاعات اللونية المتعددة أو المتداركة في حساباتها أو لظلال وسلامة وضعها أو الأبعاد كل تلك تضمن لنا نجاحاً في الموازنة وحسب الحاجة وستندرك هذه الشروح تبعاً في الفصول اللاحقة . الشكل (٧٦) من المسح الثاني .\*

فالتعادل ينطبق على الزخارف وبجوامعها وتعادها كل بحساب كل تنطبق المعادلات على الجسم الإنساني وانطباق الموازنة على الزخارف حسب المساحات المهيأة لها وأسلوب إيقاعها ينطبق على الهندسة المعمارية كل تلك حسابات ذهنية تنظيمية تتركز بالخبرة والتقنية والتجربة .

# المبحث الثالث

## أنواع الموازنة

- ١ - حركة الموازنة ومدلولاتها .
- ٢ - الحركة المستقرة المتناظرة .
- ٣ - الحركة الحرجة المقلقة .
- ٤ - الحركة المنطلقة .
- ٥ - الحركة لراكدة .
- ٦ - الحركة الحلزونية .
- ٧ - موازنة الحركة الدائرية .
- ٨ - حركة التوازن الشعاعي المولبي .
- ٩ - الحركة الشعاعية اللولبية وتشكيلها مع المخادج .

### ١ - حركة الموازنة ومدلولاتها

سمعنا عن عملية إسقاط الأثقال المتوازنة في الكم واختلقة في النوع وتجارب العالم غاليليو حيث وقف على برج بيزا المائل وأحد كبلين واحد من مادة القطن والأخرى من مادة الصخر وقال سوف أسقط هذه المادتين المتوازنتين في الثقل من على إلى الأرض وسأل : أيهما يصل قبل . رغم أن ذلك اليوم لم يهب فيه هواء ولا ريحاً . واختلف الحاضرون في الإجابة ولكن كان الجواب للتجربة حينها وصلاً كلاهما إلى الأرض في نفس اللحظة لأنهما وزناً واحداً متساوياً ومتعادلاً وأثبت الأوزان المتساوية لا فرق بينها إن كانت من الحديد أو الخشب . فحركة جذبها جميعاً متساوية طالما كانت متساوية في الوزن . وهذا يعني بواسطة كيدو الحديد نزن به جميع المواد المتعادلة له في كفة الميزان - ولكن الحجم يختلف باختلاف المادة الموزونة .

ونحس بالقيمة في الموازنة حينما نرى منارة احدياء وميلاتها مثلاً وإذا اقربنا منها عس بخطورة ميلاتها لأننا نعرف بالحس بالحركة المائلة عن الشاقول قليلاً فيها خطورة علينا . وكذلك يحدث في الرسم لانحس بالخطورة المباشرة ونكي العين ترفضها رفضاً نفسياً دون تردد فتجعل لنا نفوراً مباشراً تجاه الخطأ الذي يحصل في الموازنة أو حركتها المرسومة أمام . تبعاً لتجربتنا في رؤية الأجسام المائلة الهائلة والخطرة وبحصل تداعي النفور النفسي في المشاهدة .

وخير حركة نتكون عندنا متوازنة الصور التي تنعكس على المرآة مهما كانت نوعها وألوانها بالمرآة معادلة للأصل في الحركة والشكل . وهذه الحركة هي إنطباق لما يحصل لنا في الطبيعة فإذا وقعت يدك سوف تجد هذه اليد مشابهة فما تُرفع في المرآة . والاعتقاد قائم على الصور التي تظهر متحركة في السنيما والسنيما الملونة هي حركة متوازنة لأصل الممثلين الذي مثلوا الفلم وقاموا بالفعل من حيث الصورة والطبيعة بتوجيه من المخرج وحركة

\* مدينة إيطالية على الساحل الغربي في وسط إيطاليا ومشهورة بعمارتها « غاليليو كان أحد أساتذتها لتعليمه الذي اشتهر بنظرياته العلمية الفيزيائية بما يتعلق بكروية الأرض والشمس والأثقال والمضياء... الخ . المؤلف





فعل متوازن للأصل في الحياة يخرج على هيئة عمل فني كما نعرفه ونشاهده دوماً في السيتما . والصور والسمات والعمارة كذلك .

والحركة تأخذ مكانها على سطح كل عمل فني في فن الرسم والتصوير وحركة الأجسام في المفدمة تظهر واضحة الضوء وكلما اتعدت أخذت في الضمور والأضمحلال والأحتفاء شكلاً وأبعاداً ولونا وذلك داخل أنسام الخلفية من اللوحة أي في الأجزاء البعيدة (في المنظور داخل النوحة) .

والحركة للأجسام في التركيب الفني (الانشاء) لها مدلولها ومعالمها وتصنف حسبها يلي بالموازنة :

- ١ - حركة النقطة .
- ٢ - حركة الخط .
- ٣ - حركة السطح .
- ٤ - حركة الشكل .
- ٥ - حركة الكتلة .
- ٦ - حركة المنظور .
- ٧ - حركة الضوء .
- ٨ - الدرجة نضوئية للأجسام .
- ٩ - الصلات بين عناصر الانشاء موازنتها ومدلولاتها .

كل المقومات المذكورة لها مدلولات في عناصر تكوين الخط وموارنته وله دلالتة إذا تحرك . وسوف نشرح الآن كل من هذه المدلولات بالأشكال الواضحة . حتى نعرف موازنة الحركة . ومركزها بالنسبة إلى الشكل المرسوم شكل (٧٨) التودج من (١ - ٩) .

## ٢ - الحركة المستقرة والمتناظرة

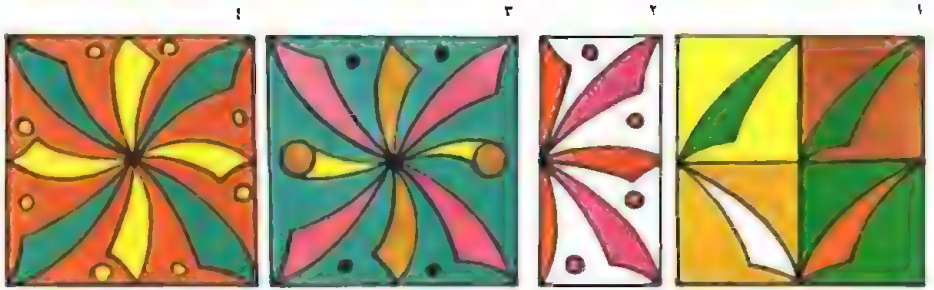
ان كلمة حركة تنشأ مع الاستقرار ومعهوم الاستقرار "السكون" أي ضد الحركة ولكن في الموازنة التشكيلية تأخذ بمجرى آخر وهو "يمكن للحركة لاستقرار والانفعال" وبجس حركتها محصور في بقعة معينة من اللوحة كما سنبينه والشكل إذا كان مستقراً يمكن أن يكون له حركة ذاتية فمثلاً الشمس هي كوكب مستقر ولكن له حركة حول نفسه وهذه الحركة تسمى بالحركة المستقرة . فمثلاً نرى الآلات الداخلية لماكينه السيارة إنها متحركة وبشكل عفيف وعنيف جداً ومجمل جهاز لماكينه مستقر على قواعده في هيكل السيارة . رغم إنه بحرك السيارة بشكل نعرفه جميعاً .

من هنا أوجب تسمية الحركة المستقرة ويمكن أن تكون الحركة المستقرة متناظرة في هيكلها العام والمفصلي وهذا شيء جائر في جميع الفنون التشكيلية وخاصة فن الهندسة المعمارية والجسور ولطرق والنباتات والزخرفة والفخاريات والفاشاني والرسم الفدسي والمعماري وحتى المنظوري والألوان والأحجام والأشكال والفراغ والسالب والموجب في تكوين الفن أو اللوحة كل تلك تسمى "الناظر المتحرك المستقر" .

أول مثال على ذلك جسم الإنسان والحيوان يحمل جميع هذه الصفات إذ هو يحمل صفة الناظر وصفة الاستقرار والحركة في ان واحد .

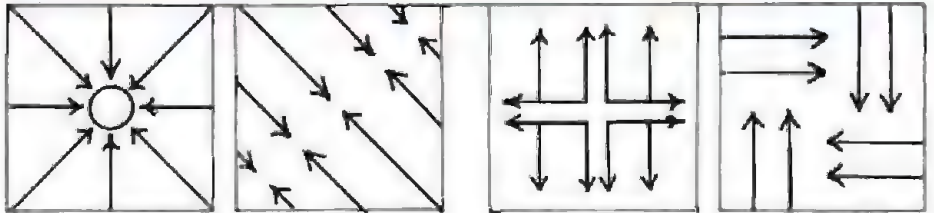
شكل (٧٧) نموذج رقم (١) تابع .

تكوين الصورة من وحدات طبيعية ونكراتها وتناظرها بالون والمساحة ضمن مربعات كإطار تخطيطي ويمكن تكويها العشرات منها كما نراها في التناذج (١٠٣٠٢٠١) ألغينا ودراسة تكويها بدمان .

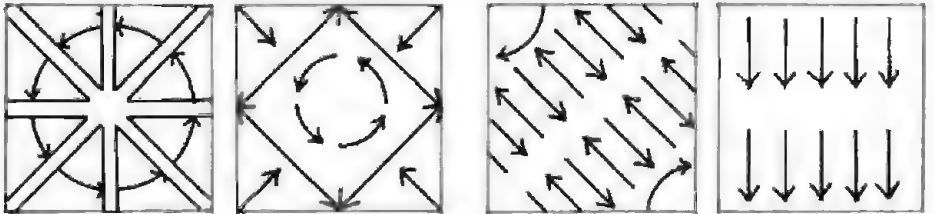


٥ - تناظر متعكس متوازن . ٦ - تناظر متشاكل .

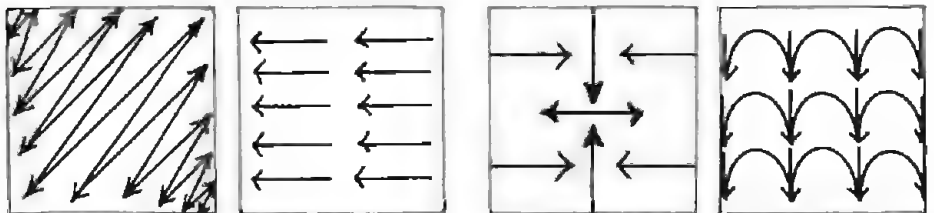
٧ - تناظر مائل متعكس عمودي . ٨ - تكوي شعاعي التناظر مركزي .



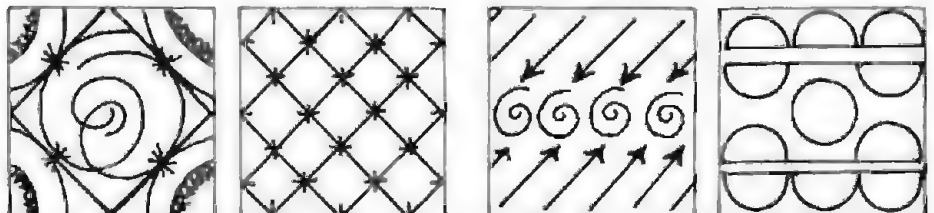
٩ - تناظر متوازن مائل . ١٠ - تناظر عمودي متحرك . ١١ - تناظر زبيني ودوري . ١٢ - تناظر مركزي داخل وخارج .



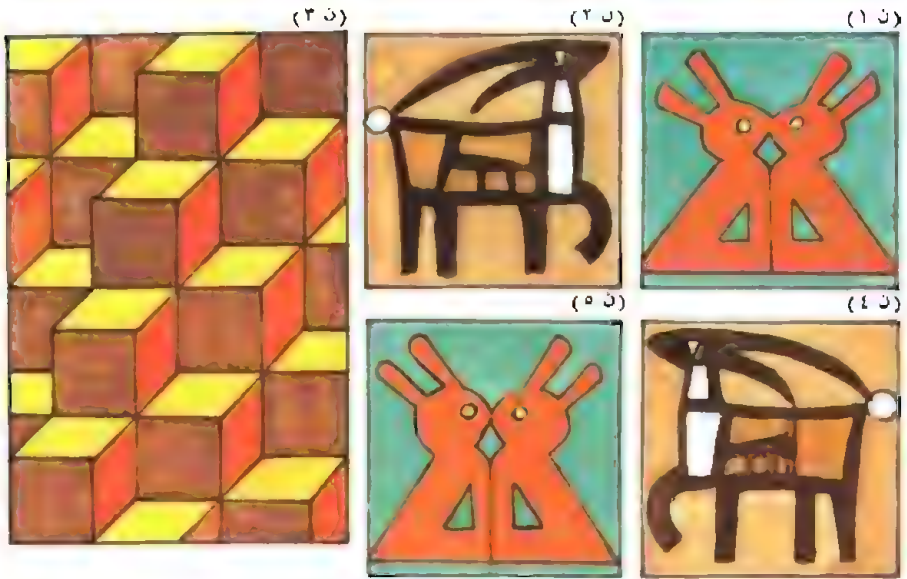
١٣ - تناظر شعاعي متشابه في تولاده . ١٤ - تناظر متعامد إلى جميع الجهات . ١٥ - تناظر متجه إلى اليسار . ١٦ - تناظر متوازن متعكس .



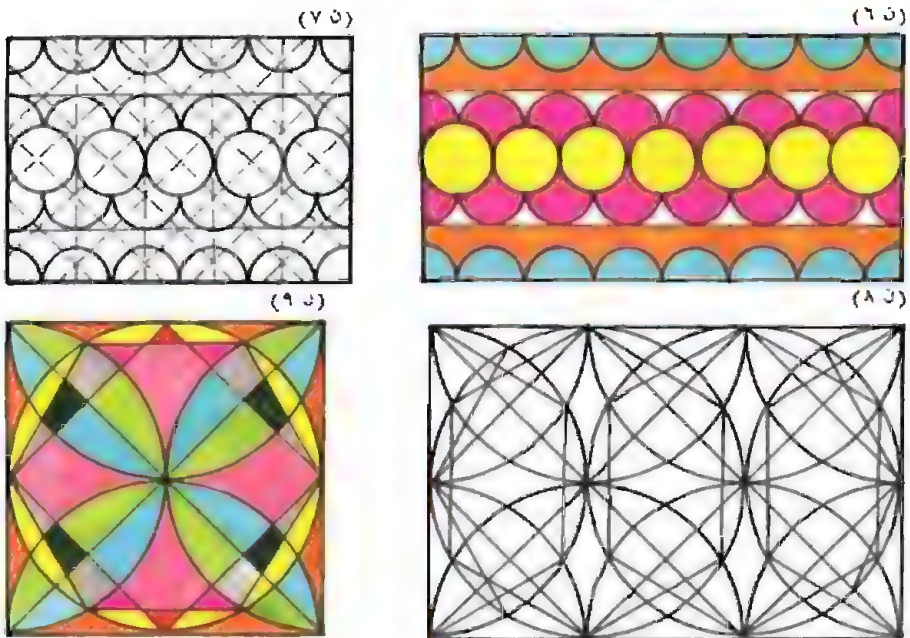
١٧ - تناظر في النصف الدوائر . ١٨ - تناظر متوج . ١٩ - تناظر زبيني عمودي . ٢٠ - تناظر متشاكل .



شكل (٧٨ - ٢) حصول تكوين وتوليد وتناظر الزخرفة عامة والرقش العربي الهندسي وأصول تعادها ومضاعفات وحدتها واشتقاقاتها من المربع والدائرة واستنادا إلى جدول الشكل (٧٥) مع التعادل والتناظر اللوني .



يمكن تكرار الوحدات مرتين أو أكثر بالفرق أو التداخل ولتحتاج إلى عناية كبيرة في حصر المساحات والتعادل مع الألوان ومساحتها . كما أن الحصر بمجموعه اللوني يتوقف على الخط وحركته وصلاته الهندسية رياضياً وجمالياً وخبرة



الرخصة الإسلامية كلها يعرفها جيداً ما فيها من استقرار وحركة وتناظر الفنون الشرقية والتشبيبية كلها تحمل هذه الصفات . وخاصة إذا كانت تصويراً أو عمارة أو فخاراً .

وإذا كانت مقاييس هذه الصفات غير واضحة فإننا ندرك بالتفحص والدراسة أنها تحمل صفات المفاتيح . المناظر الهندسية المعمارية والتكوينية للشكل واهيأة - إن كانت ذات معين أو ثلاثة أبعاد . أما المجسمات كالتماثيل ذات الأبعاد الثلاثة . والنحت البارز لها نفس المعاني والعناصر والتصوير الزيتي . - والفخاريات ذات الأحجام تحمل نفس مزايا النحت لأن النحت يمكن أن يكون مستقراً على قاعدة وهو يحمل صفات الحركة الفعيلة . ومن مزايا المناظر الشيء الكثير .

مثال على الرسم حيث إنجاء الخطوط تقرر الصفات التي شرحناها . والألوان لها نفس المزايا والحركة والاستقرار والتناظر وسوف نمر بها في عناصر بناء الرخصة المتناظرة ونحن كشقيين نعرف جيداً هذا التوازن خلال المساجيد والأسطة والمنازل والقباب والشبابك والزجاجيات الملونة والأواني الخزفية المزركشة وما لها من تأثير على النفس الشرقية من سحر غير محدود في السمو بالإنسان إلى عالم عدم التشبيه والمحصور بمحاكات الطبيعة والإنسان .

ستنتج فائدتان من الحركة المستقرة في الرخصة المتعادلة خطأ ولوناً كان أمراً مهماً في الأعمال الشرقية ووحدتها في التكوين .

إن تكوينات لوحات المناظرة متنوعة وتؤخذ من أصغر وحدة مكونة للرخصة وتضاعف ، وطريقة مضاعفتها تكرر مرتين أو ثلاثة أو أربعة بالتبادل والتقابل أو تقلب وهكذا بالمضاعفة إلى حد يصل ١٢ وحدة أو يزيد حسب المساحة المطلوب زخرفتها أو تلوينها .. وسوف نورد الأشكال الآتية في الشكل (٧٧) رقم (٢) عرضاً للحركة والاستقرار المتبادل والمضاعف .

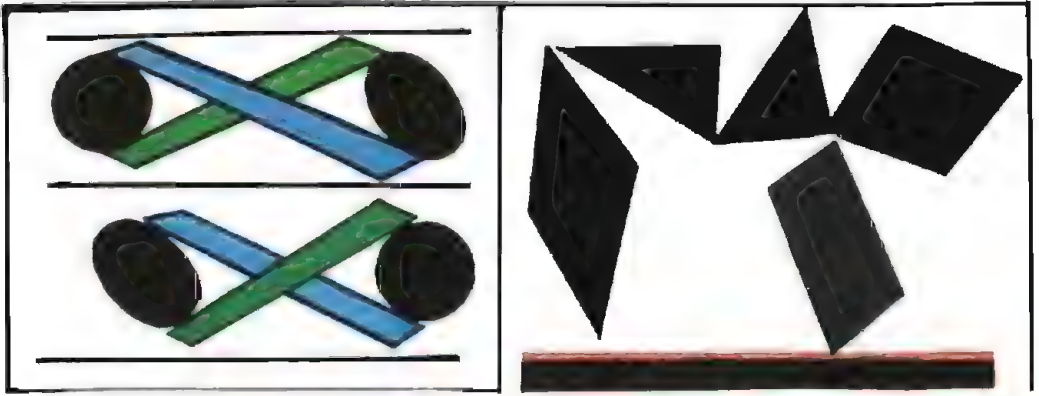
إن أسلوب التنويع للوحات ينطبق على تطوير جميع عناصر الطبيعة وتبسيطها بوحدة زخرفية قياسية الحجم ثم تبويبها حسب الجدولة المشار إليها في النوحة الأخيرة من الشكل (٧٧) لنمحوث الثالث . وعليه فالأمر يتعلق بهذه الموازنة المتحركة حسب الرغبة والحاجة ويمكن طبع هذه الزخارف لتزيين الأقمشة والسائر والأسطة وورق الجدران الداخلية وورق التغليف التحاري المرسوم والمزخرف ، والطبع على الجلود والحفائب . . . الخ .

### ٣ - الحركة المخرجة القلقة

لنقتفي دائماً بمترادفات عملية تتسم بالتأمل والدقة ، وحينما نقول موازنة كيف إذن تكون حركة ؟ أي قلقة وغير مستقرة . عكس ماورد في الفقرة السابقة .

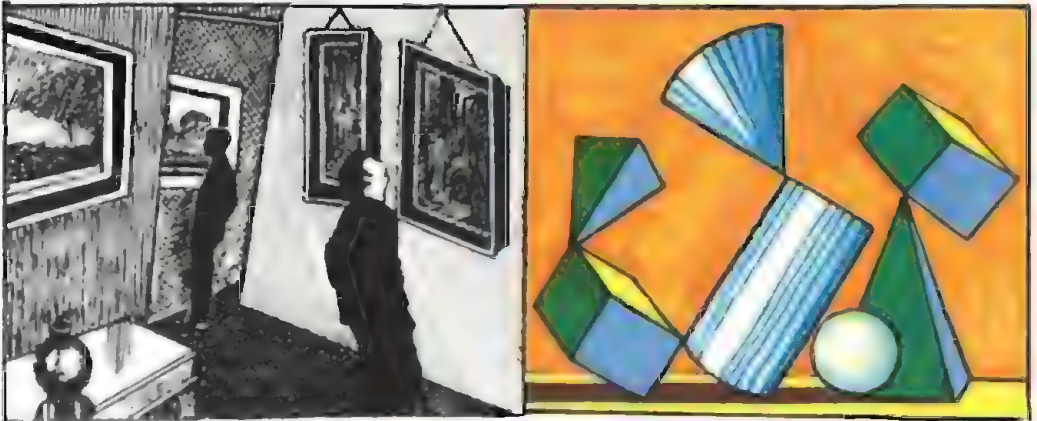
تكون الموازنة المخرجة يتوقف على الأسس الموضوعية وأماناً وكيفية معالجتها ، الأمر الذي يوحى لنا بالحركة القلقة أي الأشكال توضع على إحدى نقاط زواياها مثل مربع أن يوضع على نقطة الزاوية القائمة والمثلث على نفس نفس وهذه النقاط تقع على خط الملوحة أو كما يسمى خط الأرض . فيتولد لدينا شعور بالأشكال التي أمامنا تتسم بالحركة القلقة من الخاس وإذا تكرر هذا التوازن بأعداد مختلفة الأشكال كان هناك شعور بالحركة القلقة التي تتسم بالمعادلة المتوازنة ولكن التكوين هذه الموازنة خرج ومقتل وليس ذلك يحصل

شكل (٧٩) أنواع الموازنة الخرجية .



(٧) الموازنة الخرجية للأشكال الزخرفية

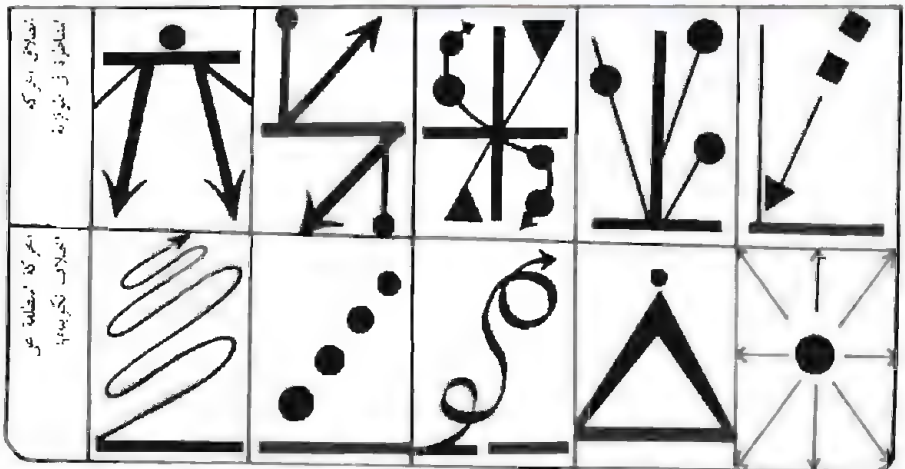
(٦) الموازنة المتكافئة للتسطوح



(٨) استخدام أكثرها ثقلاً وغير مستغفراً فهي موازنة خرجية

(٥) موازنة ثقيلة من جهة وتكون شعاعاً

وعند تنظيم بعض الملاحظات على الجانبين يشعرنا بالموازنة الثقيلة الخرجية



في الزخرفة ، بل في تكوين كثير من الأشكال والأحجام التي نشعرنا بالرؤية الحرجة لتكوينها . أمثلة على ذلك في الشكل (٧٣) إن القاموس الهندسي أو المخطوط المخططة لهذا القاموس المخطط يعطينا شعوراً بقوانين المنظور الهندسي أو المنظور المسطح ذو البعدين . وهذا الشعور يدنا على التوازن أو عدمه حسب خطه . ووضع السطوح المسطحة للأحجام والأجسام المقلقة . وفي بعض الأحوال ، تنظيم الفن لعدم أفكاراً ومضامين قلقة ، ذات أهداف يضعها الفنان في العمل الفني . ويريد إخراج أمور فيها كثير من الغوضي أو أخرى مبعثرة للدلالة على عدم العناية . أو ما شاكل من المظاهر التي نشابه **حول هذه المواضع** . فإن الفلق المقصود هنا يعتبر فلق أو حركة مستقرة وإذا كان دون هدف يعتبر صحيحاً **وسحاً للتكوين الفني** .

والفلق الواضح . ما هو الفرق بين الشارع والنظم والشارع ذو الغوضي وانهم . ما الفرق بين نوع الحجارة التي يبنى بها دار جديدة وأخرى خربتها الحرب أن الفرق بين الدارس هي الهندسة المعمارية والأخرى ضاها القمص والفوضي والشحريب والأسى والفنن الشامل الخارج من جراء رؤية هذه المشاهد فالمرارة القلقة تخدم في الحالة الثانية وأماها كثير .

#### ٤ - الحركة المنطلقة

الحركة المتوازنة انقسمت لعرفها جميعاً ومتوفرة يومياً وتنطق باستمرار دون أخذ ما تحده من ملاحظات عنها . وهي بالأساس مبنية على التوازن المنطلق إما في الطبيعة ، مثال ذلك طيران جميع الطيور هي حركة مطلقة ، تحتوي في بنائها على التوازن ، وتولا هذا التعادل في الأجنحة والجسم والتركيب الطبيعي للريش ، لما انطلقت تطيور جميعها . وهي ذات تركيب خاص وكذلك الطائرات المدنية والعسكرية متوازنة الأحجام وانتقل المتوازن ، ومعممة على أساس طيران والانطلاق المائل والعمودي كما في الخيوكوتر . والصورات غايات القارات . ولجئ نفس الشيء ، في الحيوانات جميعها منها البرية المتوازنة . وحيث تنطلق يساعدها هذا الناظر والنشابة في الأعضاء المعادلة على الجري السريع . وكذلك الأسماك البحرية والحيتان والسفن على جميع أنواعها كل تلك تتحرك منطلقة . ومربوطة بالسطح الذي تقوم عليه إما في الماء أو الهواء أو سطح الأرض .

وحيث تقوم بتصميم عمل مبني على أساس المتوازنة المنطلقة تقوم بنفس العملية مع اعتبار السطوح والأحجام التي نس بصدها ثم شيء من الخيال فنعلم أن نشعر انشاهد بتصميماتنا هذه متحركة في عالم الانطلاق .

القاعدة في تكوين هذه العملية هي فرض خط الأرض مسنوي ومواري خط قاعدة البوحة . ثم تحرك الخطوط والأجسام بشكل زوايا مائلة وتطلق الخطوط والسطوح بشكل خط مائل بزوايا مع خط الأرض قدرها مثلاً ٤٥° أو بخط متعرج منحرك كمجموع حركة الأجسام بنفس هدف الخط ٤٥° . حيث يمثل الانطلاق من زاوية خط الأرض مع عمود قائم عليه مقدار وقوفه ٩٠° . ويكون العمود إما وهمياً أو بالقرص واقعياً وهكذا يتوفر لدينا أسلوب الانطلاق ثم من بعد توازن الكتل والحجوم وبعدها . وبشيء من الخيال والصبر نحصل على نتائج متعددة ، ومطابقة للهدف الذي نرمي إليه في الانشاء أو التصميم التصويري . انظر الشكل (٨٠) والشكل (٨١) النموذج (١٠ - ١١ - ١٢) .

#### ٥ - الحركة الراكدة

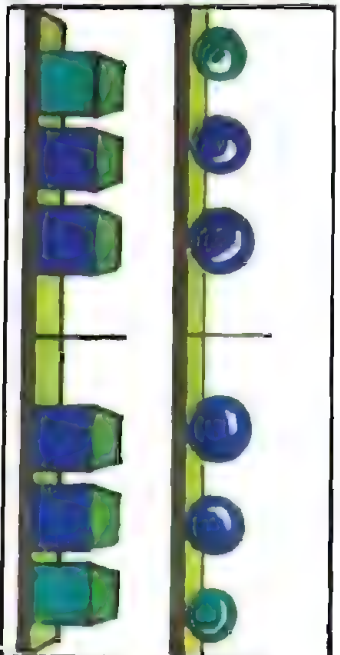
طبعاً سوف سائل ما هي الحركة المتوازنة الراكدة ؟ وسوف تتبادر إلى الذهن الركود هو السكون والخبود وحل يكون فيه توازن وحركة ؟ نعم حتى في الموازنة الراكدة توجد حركة نسبية وتوازن . والأساس

في تكوين التوازن الراكدة ذلك الذي يشابه بالتبادل والأشكال وقريب بصفة خاصة من سطح لأرض . مثلاً إذا وضعنا صندوقاً على سطح الأرض أصبح الصندوق راكداً وإذا وضعنا صندوقين واحد بجانب الآخر فقد وازنا الركود وإذا فصلنا ثلاثة صناديق عن بعضها مع صناديق ثلاثة أخرى وأفسحنا المجال بين بعضها كان الركود نصيبها في التكوين وهكذا . . . فرادي أو مجتمعة متعادلة على سطح الأرض . . . لكن إذا وضعنا هذه الصناديق خمسة منها فوق بعضها وعلى بعد مترين ووضعنا خمسة أخرى بنفس الحجم والعدد فوق بعضها يكون الموضوع هنا قد تغير وأصبح التجمع عمودياً أي مستقراً إلى أعلى كما نلاحظ التشابه في أعمدة البنايات والمساجد والكنائس والمعابد اليونانية والرومانية . ولكن الكراسي الموجودة في المعبد للصلاة ، هي في حالة ركود لاغير إذ أنها قريبة محورها وتوزيعها المناظر من سطح الأرض ، وهكذا فالأعمدة تمثل الاستقرار المرفوع عليها البناء . بينما الكراسي تمثل الركود لاغير ، ونجد التوازن مترتباً على نفس القاعدة إن كان في الرخرفة أو توزيع الأشكال في سطح اللوحة وتعتمد على خيال الفنان التصميمي للموضوع . وهنا يجب ملاحظة الدقة في التكوين والغرض بالعمل ، لئلا يتغير الموضوع ويصبح له قانون الاستقرار . وسوف نبين ذلك في الشكل (٨٠) للتوازن الراكدة . ونلاحظ الحيوانات حينما تنام على الأرض يقال لها راكدة . والماء حينما لايتحرك يقال له راكداً وذلك لأنه متناسل مع سطح الأرض أي حجمه قريب منه وكل الأجسام التي تحتوي على هذه الصفات يقال لها راكدة ، ومتوازنة . ولكن لا نعدم رأياً إذا قلنا الحركة تتكون كذلك في الأجسام الراكدة ولكن قوتها تكون أضعف من غيرها وإذا رأينا إنساناً قد لف رجله ووضع يديه تحت رأسه ونام فإن هذه الحالة هي حالة ركود ولكن أعضاؤه تعطيلنا حركة محدودة بناءً على فرضية النوم هذه . مضاف إليها حركة جسم الإنسان الملتفة . فالحالة هذه تسمى الحركة الراكدة - الشكل (٨٠) نموذج (١ - ٢) .

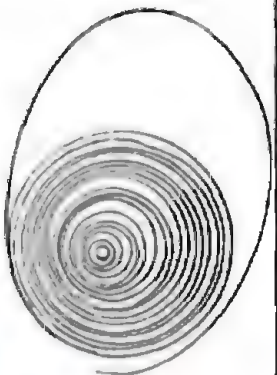
## ٦ - الحركة الخلزونية

لولية الحركة في التوازن تدل على تحركها من أسفل إلى أعلى وأنسلوب لولبي أو ما يشبه فوقعة الخلزون الملقوفة مخروطياً . وهذه الحركة لها مقومات متفعلة داخل الجسم المتحرك . ومعروفة في الطبيعة والعمارة كما نشاهد حركة ملوية سامراء مثلاً . والقواقع الخلزونية الحرة وكذلك قامت هذه الحركة في العمارة خلال القرن السادس عشر في عصر النهضة لايضالية ضمن فن الباروك والروكوكو . وتغل جوانب متعددة ونوع من الحركة البطيئة الصاعدة إلى أعلى كما نشاهد حركة النار المشتعلة ، وتعطينا نفس الانطباع أي أن هذه الحركة تدور حول نفسها ومركزها ، ولكنها تصعد إلى أعلى بشكل لولبي أو شبيهاً به ، ولذا سميت بالحركة الملوية أو الخلزونية . وليس فقط الحركة معتمدة على العنف المتولد منها بل في البناء كذلك لكثير من الأجسام ، ومنها المزهريات الفخارية والقناني الزجاجية وفي تكوين الأنشاء التصويري في الفنون الإسلامية التشبيهي . والحركة هذه تلعب دوراً غير منظور في سياحة العين خلال اللوحة الفنية أو المبنية التي نراها من أعمال فنانين عرب مثل الواسطي . هذه التماذج الخلزونية التركيب إما تكون ظاهرة كما في أشكال النحت والعمارة والفخار والطبيعة (قواقع البحار) أو تكون حمية التكوين والحركة كما في فن التصوير الزيني حيث يتحرك الأشخاص والأجسام والأشكال تبعاً في تكوين ساء اللوحة التجريد الغير منظور كما فعل سيزان ، وفي حركة دائرية حزنونية كما أسلفنا وفي فنون التصوير لعصر النهضة كما في تكوينات روفائيل وروبنس ودي لاكروا ومن أتى بعدهم كثيرون .\*





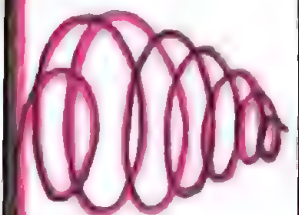
(٢٨)



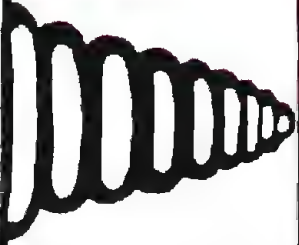
(٢٩)



(٣٠)



(٣١)



والسلسلة المثلثة من حركة التوافقية البسيطة. هذه علاقة نقطة شاطئ في الدائرة كساحة تكرر وتضيق حسب التمرير مع الخط والتضيق

سلسلة حركة التوافقية البسيطة

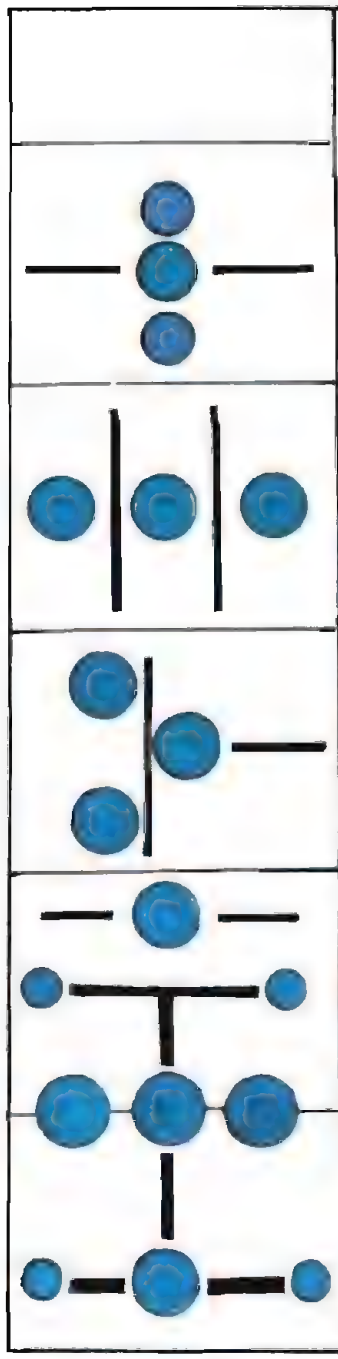


(٧) دوائر ثلاث وسطية .

(٨) دوائر أفقية

(٩) دوائر منحنية على واحدة وسطية

(١٠) توزيع متوابع اللانزلة



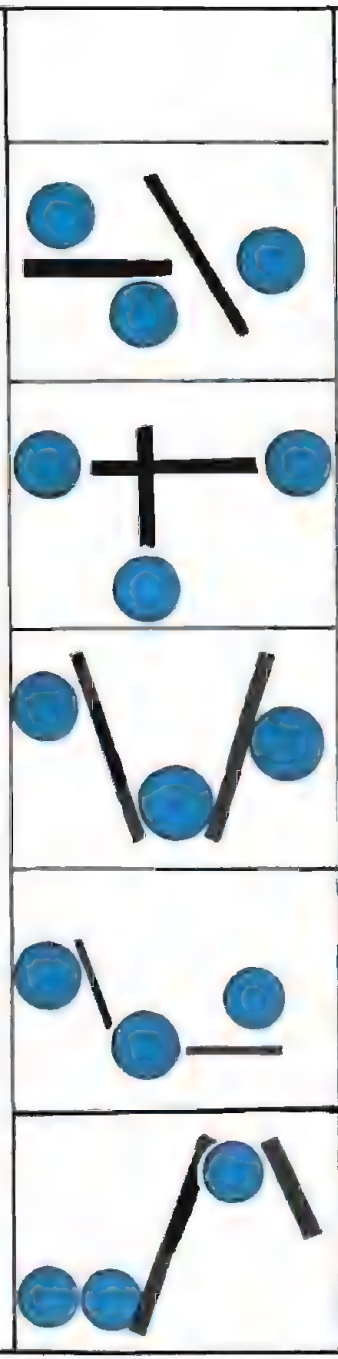
(١١) جانبية وخطوط مائلة .

(١٢) خطوط متعامدة

(١٣) خطوط مائلة

(١٤) خط مائل واحد عمودي .

(١٥) خطوط مائلة



## ٧ - موازنة الحركة الدائرية

توازن الدائرة من أشهر الحركات في افنون التشكيلية إذ الدائرة بطبيعة تكوين خطها المقفل يُعطي حركة غير منقطعة بالمرة ولها نماذج في التكوين والتصميم وتعتمد على قواعد وأصول لا تنفك أن تكون مرتبطة بالأسس الأولى للتكوين الإنشائي والموازنة الزخرفية والمعمارية وتمثل حركة دائرية غير مستقرة في بعض الحالات حينما تكون حركتها داخلة خارجة بالأبيض والأسود وكذلك حينما تكون متوازنة تكون مستقرة المظهر أو كعنصر منحرك أو منطلق خلال عملية التبادل والتوازن كما سنبينه في الشكل (٨١) نموذج (٧ - ٩٨) وهذه العملية لها أشكال عديدة إما في التكوين للتصوير الزيتي أو الزخرفة أو التصميم أو الفخاريات والجداريات والعمارة . . . إلخ .

إن الحركة الدائرية تتوقف على اتساع رفة الدائرة وهل تعتبر حركة نقطة دائرية في بعض الحالات ؟ أم حركة دائرة واسعة أم كرة ، وكيف تجري في مسراها ؟ فإما حول نفسها أي حركة مستقرة أو مندفة بحركة قوية عتيفة شاملة . إننا قد بينا في الشكل (٧٩) (ن ٣ ، ٤) كيفية توزيع هذه الحركة وبشيء من الخيال للفنان يمكنه أن يطور هذه التوزيعات إما في التكوين أو البناء التصميمي أو المواد وشتى مجالات الفن . لأن عماد الحركة الانسدادية المتواصلة أو الموزعة حسب مقتضيات الغرض التخطيطي للعمل أي كان هدفه . ونوعه فإن ذلك يسر لنا نزعة التكوين الحركية في موازنة الدائرة أو الحركة الدائرية .

## ٨ - حركة التوازن الشعاعي اللولبي

ذكرنا في الحركة الحلزونية واللولبية وكيفية تكوين هذا التوازن من الناحية البنائية أو الحركية أو التكوينية إنشائياً خطوطاً ودوائر متراصة أما الحركة الشعاعية فهي حركة عناصر متوازنة وإما عناصر تمت إلى الدائرة والكرة أو المربعات أو المكعبات .  
والحركة الشعاعية نوعان :

الأولى : الحركة المتكونة من المركز إلى الخارج .

والثانية : المتكونة من حركة العناصر الآتية من الخارج إلى الداخل (شكل ٨١) (ن ٥ - ٦) .

فالأولى تشبه حركة الشمس من الدخول إلى الخارج ، ولثانية تأتي من حواشي اللوحة إلى مركزها وسوف نبين أنواعاً أخرى مقاربة تتوقف على الفرضيات التكوينية للعناصر والحركة المشعة في التوازن الطبيعي والزخرفي قدر المستطاع .

إن الشكل (٨١) مع شروح نماذجه تبين لنا عناصر مختلفة للتوازن الدائري أو الأشعاعي المركز داخلياً وخارجياً وسر حركة الخط وسرعته ودورانه مع الأحجام التي تقوم بهذا الواجب . والدوران يعني التوازن من جميع الجوانب في حالة الركود أو الحركة وذلك له عام واحد فقط وهو عامل السرعة في الحركة .

## ٩ - الحركة الشعاعية اللولبية وتشكيلها مع النماذج

إن الشكل رقم ستة (٨١) فيه أربعة خطوط من النماذج المختلفة لطبيعة تكوين التوازن الشعاعي المركزي الصادر إلى جوانب اللوحة والعكس في النموذج (١) صادر من جوانب اللوحة إلى مركز الصورة .

فالتكوين لأسهم النموذج (١) هو تحويل الاتجاهات للخطوط والكتل أي كانت أنواعها من جنبات الصورة الخارجة إلى مركز اللوحة كما مؤشر بالأسهم المتجمعة رؤوسها في وسط اللوحة . إن هذه العملية تسمى بالأشعاع الداخل إلى المركز .

والنموذج (٢) يمثل توزيع الخطوط والأشعة وشدها من الداخل والمركز إلى جوانب اللوحة . وربما أعطانا الشعور أن الكتل تخرج خارج الصورة في فسحة واسعة يكملها خيال المشاهد حين الرؤيا لهذه العملية في لوحة ما .

أما النموذج (٣) يمثل التضاد الدائري المحزوني المتوازن لكتل متحركة بهذا النوع مع الاستمرارية ولكنها تنقطع في منتصف دوراتها وتتحرك إلى اليمين أو اليسار لتكمل عملها في الحركة الدائرية . وهي في نفس الوقت تعطي لنا الشعور بالحركة الموقفة مناصفة بناء على تكوينها لهذا الغرض .

أما النموذج (٤) يمثل التركيز الشعاعي الداخل إلى المركز كما هو واضح في الأسهم الزرقاء وفي نفس الوقت توجد حركة متحركة من الوسط وخارجه إلى جوانب النوحة شادة الحركة في هذه الحالة بين الداخل والخارج وتسمى الحركة الشعاعية المتعكسة .

والنموذجان (٥ - ٦) يمثلان الطبيعة في حالة التوازن الشعاعي دخولاً إلى المركز نموذج (٥) وخروجاً من المركز في حالة دوران المروحة الهوائية نموذج (٦) وتعطينا شعوراً بأن المروحة سوف تدفع الهواء خارج اللوحة بشكل دفعات حلزونية شعاعية دائرية . كما نلاحظ ذلك في النموذج (٧) .

أما النموذج (٨) فهو يمثل حركة أهليلجية لمركز يضيوي يتحرك على الحائنين بشكل لولبي متروح يضيف لنا شعوراً بالحركة البطيئة الرخوة من جراء هذا التكوين .

والنموذج (٩) هو خليط من الموازنة السريعة والبطيئة الصلة بين كتل عناصره ، وفي اليمين حركة بيضوية ملفوفة على نفسها كمسقط ، والأخرى في الجانب الأيسر دائرية ، والصلة بين الطرفين كتل متفرقة مختلفة الحجم والحركة تمثل توزيعاً متنوعاً يقرب من التناظر والتوازن الزخرفي أو الهندسي .

يذكرنا هذا الموضوع بحركة الحية تتحرك وتلتف على نفسها لتقوم بحركة دائرية لولبية مركزية . تمثل استقراراً في بؤرة شعاعية وهي رأسها .

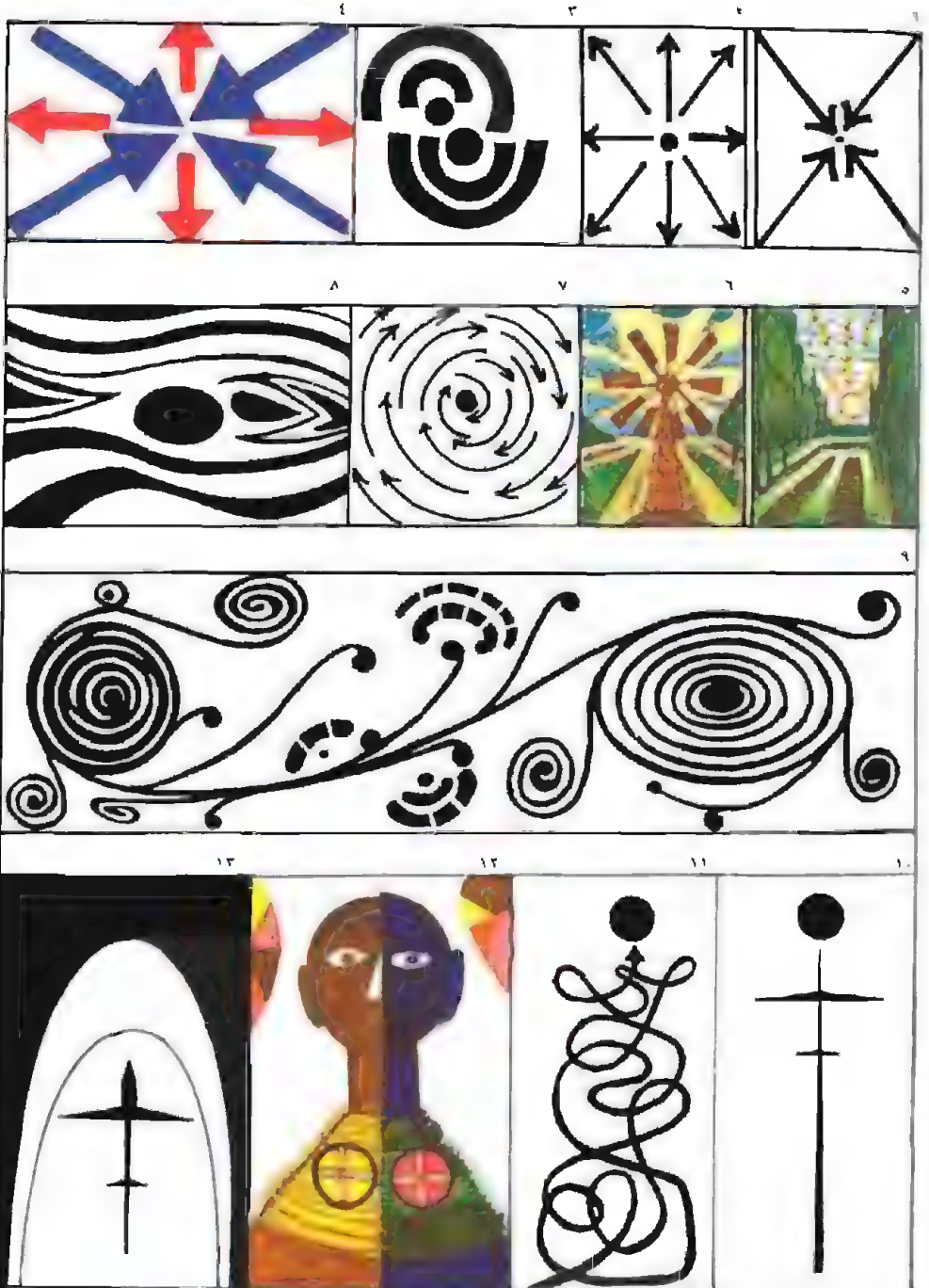
النموذج (١٠) يمثل حركة الطائرات السريعة التي من المحتمل نرى أن تصل إلى هدفها البعيد بأقرب فرصة في الحالة هذه تدور حول الكرة الأرضية على هيئة قوس كبير وكبير جداً ولكنه سريع الحركة . ويحب أن تكون الآلة وهي الطائرة بحالة توارن قصوى لتمثل السرعة وسرعة الوصول إلى الهدف .

ولكن في النموذج (١١) يمثل نفس الفكرة ولكن الحركة هنا متعرجة لولبية بطيئة فالهدف هنا السرعة لبطيئة المتعرجة والملفوفة حول نفسها في بعض الأحيان ولكن الوصول إلى الهدف ربما يستغرق زمناً عشرة أضعاف زمن الطائرة في النموذج (١٠) .

النموذج (١٢) يمثل فتاة أفريقية كأعلان عن القارة السوداء متوازناً توارناً نصفياً وعائرياً في آن واحد وهذه الفتاة الأفريقية رسمت هنا بأسلوب تكوين الدوائر لاعطاء صفة إعلانية بسيطة هندسية لأسلوب المحزون في تكوين الجسم أفقياً . والدوائر في التكوين الأفقي الأمامي .

النموذج (١٣) يمثل سرعة الطائرة النفاثة التي أسرع من الصوت وقد اخترت تصميماً مناسباً لها مستمد من فكرة تدمير الحاجز الصوتي في الفضاء والذي تكون موجاته على هيئة دوائر أهليلجية لغرض إعطاء فكرة الحركة الفضائية ووسوعها وسرعتها .

كل هذه النماذج توضح لنا التوازن اللولبي والأشعاعي الذي نحتاج إلى معرفته في تكوين الموازنة لكثير من عناصر التكوين الهندسي والزخرفي والتصويري والنحتي والفجاري\* .



إن حركة هذه نقطة مع الحو الذي  
حواسها بتلاص الأبعاد المتناهي في كثر من حجاب  
انصرفت في أجور وما يعطيه من انطباع  
مباين عن هذا التحليل .

الأسلوب الدائري في الأبعاد الأعلالي  
لتوازن متناحرة

الحركة السريعة الرأسية للخطوط  
تمثل الوصول إلى الحركة الأرضية  
أو الاندفاع حولها دالها .

# المبحث الرابع

## الموازنة والكتل والمنظور

- ١ - موازنة الحجم وعلاقتها بالمنظور
- ٢ - الكتل وطبيعة العلاقة في الموازنة

### ١ - موازنة الحجم وعلاقتها بالمنظور

حينما يرجع الحجم إلى أصله افندي في التكعيب نرى له مركزين ، إما مركز مبعثر في اللوحة لا منظور له يحميه في ذلك المركز أو وضع يفرض يعني رؤية المنظور الذي يحسمه وذلك بفرضية الفنان والغاية للموضوعية التي يبتغيها كما في التكعيبية المنظورة التي لا تنفد بالمنظور العلمي والعملية .

وإذا أردنا وضع المكعبات ومستقيمتها وأي حجم يحسم مهما كان نوعه لغرض البناء المعماري أو المنظوري يجب أن نعرف مركز هذه الأحجام من خط مستوى النظر ونقاط التلاشي التي تحميها على الأقل ليساند مركزه ويحتل قيمته كما يحتل الطالب كترسيه في قاعة الدرس .

ذلك يتطلب كثيراً من المعرفة في المنظور والانشاء وعناصر الفن وأسسها والتشريع واللون والنور والظل والتسب .

ومن الممكن توازن كتل هذه الحجم في عملية المنظور كما نحددها في الشكل (٨٣) نموذج (١) .

ففى النموذج (١) عبارة عن أحجام في فضاء دون منظور معين ولا ضوء ولا ربط بينها معين . الأمر الذي يشعرا بوجودها تصورياً . ولكن بعد وضع حطة معمارية وتخطيطها ذهنياً وهندسياً يمكن حصر هذه الحجم أو ما شابهها في النموذج الزجاجي رقم (ب) .

النموذج (ب) هو حصر الحجم بأسلوب معماري منظوري تخيلي لمركز مدينة حديثة تحمل طابع نفس النموذج المبعثرة في النموذج (أ) أضيف إليها عامل المنظور والنور والظل وبعض التفاصيل المعمارية من شبايك وأبواب . ووضعت هذه المجموعة كنموذج محسم داخل صندوق زجاجي وهذا الصندوق وضع على مائدة لبيان منطق هذه الفرضية . وروعي في تكوين الحجم مراعاة المنظور وتوازن الجوانب والوسط قدر المستطاع .

أما النموذج (ج) هو التطوير الخاضع للنموذج (ب) بشكل أوسع وإعطائه واقعية أعلى مما حصل في النموذج ، ليشعرا هذا التوازن في الأبنية ذات الحجمات التكعيبية بأنها عمارات بأسقة مثل قسماً من مدينة حديثة . وهذه التخطيطات يعول عليها المعمارون في بناء دور السكن والمدن . إذ هذا التوازن يحتاج إلى دراسات أولية للتكاليف ودرجة الحرارة والبرودة واستعمال المواد والآلات والغرض والوظيفة وعدد السكان والموقع الجغرافي والناحية الجمالية والنظافة وراحة الإنسان في هذه الدور وهل يقدر على السكن فيها وأن يحجب كجزء من حياته أم لا ؟ .

كل ذلك من عمل الفنان . إن التوازن الكتل من الناحية الفنية وربطه بالمنظور يعطونا حيوية وشعوراً

بالابتكار والحاجة المعاشية أو الخسبة الجمالية . أو الغرض من إنشاء هذا الموضوع أو ما يشابهه كما في النحت أو الفخار كل ذلك تديلاً لصعوبات جمّة قد نعتربنا . (وتخطيط المدن أمر معروف لدى المعمارين مع وسائل دراساته القديمة والحديثة) .

وما أتى في الشكل (٧) هو فرضية كتل زخرفية متنوعة لغرض إقامة لوحة جدارية أو لوحة نحّية بارزة أو لوحة من الفخار المزجج .

إن عملية جمع عناصر زخرفية متعددة تجعلنا أن نمسّ تلك لعناصر الحياتية أو البنائية ونترجمها إلى حلول هندسية زخرفية ثم نضعها في توازن زخرفي يخدم المضمون الذي نتوخاه في غرض وضع هذه الجدارية . الشكل (٨٢) نموذج (آ) .

اللوحة (آ) تمثل مضموناً يحتوي على الأمل والأمان بتطور الحياة الزراعية في العراق وهذا التطور والتقدم يتوقف على صلاحية الرجل العلاح ومعاونة المرأة العراقية حيث لديها التنظيم والتطوير ووجود ماء دجلة والفرات في الوسط على هيئة ركيزتين زرقاوين تحمل في وسطها وهجاً عراقياً أصيلاً رمز للأجيال القادمة الصاعدة والرحايف النامية تمثل التنظيم مبنا وشمالاً ووجود الشمس والقمر دلالة النور والحياة والسائل في الوسط دلالة الأنتاج والحصب والغنى الوفير في المحاصيل . أما القاريان في أسفل شط العرب فهما رمز المواصلات والتجارة لحمل البضائع والأنتاج الزراعي إلى الداخل والخارج .

إن المضمون هذا نستوعبه بموضوع زخرفي متوازن الكتل من واجهة عمارة أو بناية أو حائط في مركز مهم وفي نفس الوقت ندلل تحقيقه بأغراض فنية ذات أسلوب يتفق وأهداف التوازن في التنظيم الزخرفي . هنا العملية تختلف عن الفكرة الموجودة في الفقرة (١) من الشكل (٨٣) (ن آ - ب - ج) .

وفي النموذج الذي يجانبه تحليل للوحدات الزخرفية المتكون منها الموضوع إن كانت وحدات تفصيلية أو نماذج حياتية كوجه الشاب والشاب الصغير والرجل المكتف بالعزم والواقف على الجهة اليسرى ! . كلها تمثل وحدات تفصيلية كمفردات أساسية يمكن لنا تركيب الموضوع الجداري مع مضمونه من ربط هذه الوحدات بأسلوب فني لاعطاء وضوحاً للمضمون الذي تنشأ عنه عملية تركيب اللوحة النهائي .

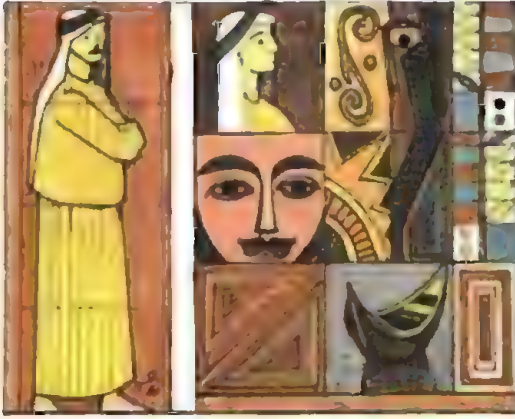
الشكل (٨٢) في النماذج (ب) (١، ٢) النموذج (١) عبارة عن تكوين لسطوح وكتل هندسية تحليلية لتركيب منظر طبيعي في (٢) وهذا التحليل قائم على موازنة المنظور والكتل على اختلاف موادها في تكوين المنظر والحركة التكوينية عبارة عن كتل منشقة في الطبيعة من جبال وروابي وطرق ونهيرات وأشجار وضعت بشكل متناسق على صعيد فراغ اللوحة تمثل التوازن الهندسي التركيبي لهذه العناصر حيث نخلل إلى عناصرها الأساسية في النموذج (٢) حيث أعطانا مشهداً جبلياً بما فرضناه أنما وحققناه فيها لأصافة النزعة الجمالية المحسوسة في المنظر كمشهد في فراغ اللوحة . وكقصد إنشاء مرسوم عن الطبيعة المباشرة .

إن نزعة التنظيم والمنظور وتحكيم مراكز الكتل وإرجاعها إلى عناصرها الأولية أمر مهم في تكوين التصوير والرسم الزيني . كما أسلفنا في عملية التنظيم الهندسي للعمارة سواء بسواء وهذا أيضاً ينطبق على كل عناصر الفنون التشكيلية الأخرى ولكن الاختلاف بالمواد المستعملة التي تقودنا إلى إظهار الرؤية . والهدف والوسائل والتطبيق التكنيكي . . . إلخ .



شكل (٨٢ - ٧) موازنة الحجم وعلاقتها بالمظهر  
١ - حجم الطبيعة الزخرفية وتوازنها

في الصفحة اليمنى تتسبب هذه التوحيدات بأصانوب زخرفي كثيف



٢ - حجم الطبيعة في الخارج وتوازنها في الشكل واللون .



ج - التوحدة اللونية ذات المسحة العامة بين النجاسات والبضاد The GUM



## ٢ - الكتل وطبيعة العلاقة في الموازنة

ما ذكرناه آنفاً في علاقة الكتل بالمنظور ليس وحده كافياً لأعطائنا علاقات في الموازنة . فهناك علاقات متعددة نخدم لنجاح التركيب الجمالي والبنائي لترابط الكتل منها :

- ١ - نسب الكتل والمجسمات .
- ٢ - الانسجام الشكلي فيما بينها .
- ٣ - الوحدة الزخرفية وتوازنها .
- ٤ - الارتفاع اللوني ومدى نجاحه في خدمة الوحدة العامة المساندة لرؤية المضمون .
- ٥ - الخطوط المساعدة في تكوين هذه العلاقات .
- ٦ - التركيب الملحمي .
- ٧ - القيمة والتوزيع الضوئي بين أجزاء هذه العملية .
- ٨ - الموازنة بين الوحدات بالتكافؤ وعدم التكرار .
- ٩ - الربط المحكم المؤدي إلى صلاية الحياة . وحدة الحياة العامة General Form .

جميع هذه الوحدات سبق وأن شرحناها في الفصول السابقة وسنشرح بقيتها نياً في المباحث التالية لتفسير ما حفي منها .

هذه العلاقات الخفية أغنيها تحتاج إلى ادراك حسي وتنظيم عقلي غير ظاهر ولكنها تلعب دوراً أساسياً في تكوين الموازنة الفنية ومجموع العلاقات بالكتل تعطينا الشعور بجمال الموازنة التركيبية لعمل الفني الذي أخرجناه إلى حيز الوجود وكلما كانت العلاقات محكمة كان العمل ناجحاً مقبولاً .

ولا ننسى العمل الفني من أسبابه نجاح مهماته المتوازنة كيفية استخدام المواد المناسبة ، وما لنا من خبرة في تطوير المواد لربطها بعناصر اللوحة الفنية لموازنتها كما أسلفنا .

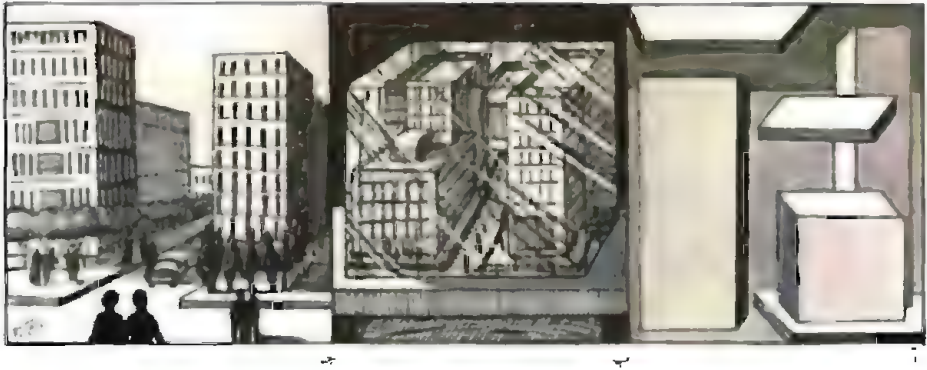
فمثلاً كيفية استعمال الزيت في رسم اللوحة أمر مهم لموازنة عناصر وكتل اللوحة . أو كيفية استعمال الطابوق والزجاج والسمت في إنجاح مظهر العمارة وربط كتلها ووحدها . . . إلخ .

العناصر هي أسس قديمة في تنظيم العلائق بين كتل العمل الفني الواحد مهما كان نوعه تشكيمياً .



شكل (٨٣ - ٨) توازن تمكّن واجهات في حالة انظور

(١)

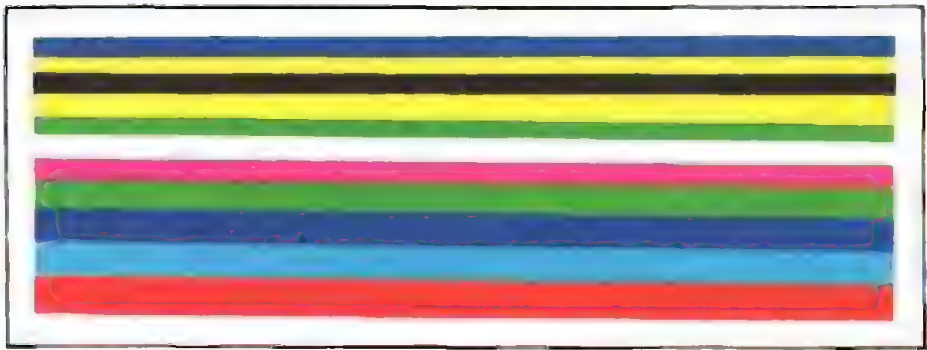


نموذج (٢)

النور وموازنة الضوئية في تكملة الانجاسي (نفرمول)

(تنافض)

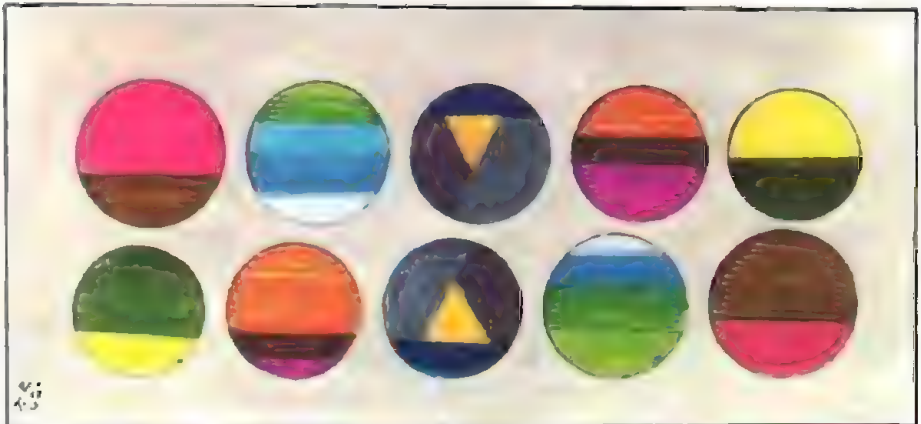
(٢)



نموذج (٣)

الموازنة في المساحات الدائرية ونقاط الألوان كسوارنة

(٣)



موازنة اللون حجما وكما بالناسط والمعادلة

# المبحث الخامس

## تشكيل الموازنة

- ١ - الموازنة في اللون .
- ٢ - الألوان الحيدانية .
- ٣ - الألوان الرمادية والضوء .
- ٤ - المسحة العامة لموازنة اللون .
- ٥ - مدلول الخط هذه الموازنات وعلاقتها الانشائية

### ١ - الموازنة في اللون

سوف لا نذهب في تفاصيل البحث وعن مستلزمات توازن اللون ما لم نصف طبيعة اللون بالموازنة حسب العائلة التي ينتمي إليها ومدى درجة سطوعه وتشبعه بالأضواء ودرجة تلك الأضواء وهل اللون في دائرة اللون أوزولد - متقاربة فيما بينها من سلم التدرج اللوني اللطيف الشمسي أم أنها في حقل التصادف كانت مقاربة حتما تقع في درجة الانسجام - اخارموني - وإن كان اللون مضاداً مركزاً في الدائرة (سيكون متضاداً) أي اللون الخار يضاده اللون البارد (بحكم تقابل الألوان في الدائرة) .

موازنة اللون تتوقف على مدى تنسيق درجاته وكذلك تتوقف على مدى توسع المساحة أو السطح الذي تشغله وما يحيط بها ودرجة تلوين السطح المحيط بها أو حياديته والألوان في الموازنة تقسم إلى أربعة أصناف :

- ١ - الألوان الأساسية وموازنتها Chromatic colours
- ٢ - الألوان الحيدانية (الرمادية) Achromatic colours
- ٣ - الألوان الأحادية ذات السطوع الواحد في درجات مختلفة Monochromatic colours
- ٤ - السطح الذي يحتله اللون في ميزان التوازن Balance of colours Spots

١ - الألوان الأساسية Chromatic colours هي الألوان الآتية :

- أ - الأحمر .
- ب - الأصفر .
- ج - الأخضر .
- د - الأزرق .

هذه الألوان تشترك في أمرين أساسيين وهي كل لونين منها إذا امتزجا أصبحا لوناً جديداً يحتمل صفات الانسجام بينه وبين أبويه . ولكنه يكون مضاداً في التوازن للون الأساسي الباقي في دائرة الألوان مثال :

$$\begin{aligned} \text{أ} - \text{الأحمر} &+ \text{الأصفر} = \text{البرتقالي مضاد للأزرق} \\ \text{ب} - \text{الأصفر} &+ \text{الأزرق} = \text{الأخضر مضاد للأحمر} \end{aligned}$$

\* يرمز الرجوع إلى دائرة تيرولد في الباب الأول فلتأني

جـ - الأحمر + الأزرق = البنفسجي مضاد للأصفر

وسنبين جدول بهذه الصفات المتوازنة المتسجمة المضادة Harmony & Contrast

الألوان الأساسية	المرج اللوني	اللون الحاصل تجانس	اللون الثاني تضاد	مزج الألوان الأساسية الثلاثة	النتيجة حيادية
الأحمر	أحمر — أصفر	برتقالي	أزرق	برتقالي + أزرق	رمادي محمر
الأصفر	أصفر — أزرق	أخضر	أحمر	أخضر + أحمر	بنّي
الأزرق	أزرق — أحمر	بنفسجي	أصفر	بنفسجي + أصفر	رمادي بني
الأحمر	أحمر — أبيض	لون حيادي ذو درجات مختلفة	استطوع اللوني حسب الخلف	إسهلون متدرج ضوئي حسب الحاجة	استطوع اللوني حسب الخلف
الأصفر	الأصفر — الأسود	لون رمادي مخضر غامق	استطوع اللوني حسب الخلف	لونه ظلي متدرج خلط الضوئي	استطوع اللوني حسب الخلف
الأزرق	الأزرق — الأبيض	رمادي فاتح	السطوع والظل حسب الخلف	ساطع متدرج ظلي غامق متدرج	السطوع والظل حسب الخلف
الأزرق	الأزرق — الأسود	رمادي غامق			

وهكذا يتبع نفس القاعدة مع بقية الألوان وبأي درجة ضوئية كانت

## ٢ - الألوان الحيادية Achromatic colours

ان نفس القاعدة المار ذكرها يمكن الاستفادة منها في مزج الدرجات الضوئية وموازنتها لهذه العائلة من الألوان (الحيادية - البيضاء وال سوداء المضيئة) .

ويجب ألا ننسى أن هذه الألوان تتوقف على طبيعة عناصر هذا التركيب فإن كانت الألوان المركبة من ثلاثة ألوان شعاعية ولها معمول سق وأن شرحاه في محبت الألوان تعتمد على السطح المعروضة عليه . ودرجة مزج هذه الأشعة الضوئية الصادرة من مصابيح ملونة ثلاثة الألوان أحمر ، أصفر ، أزرق وعرضت على سطح أسود في الظلمة وبدرجات ومسب معينة يتكون اللون الأبيض . أما إذا عرضت على سطح أبيض مضيء وجو العرفة مظلم فيكون اللون أسود متدرج حسب درجات المزج وهكذا يكون عندنا درجات مختلفة من اللون الرمادي . المتدرج من الأبيض المعروف بالرمادي الفاتح إلى اللون الغامق المعروف اصطلاحاً باللون الأسود . وأقصى السطوع الضوئي يتكون من اللون المسمى أبيض وفي أعلى درجات الأظلام الضوئي يتكون اللون المسمى اصطلاحاً بالأسود وبين درجة سطوع اللون الأبيض وأظلام اللون الأسود يوجد ما لا يقل عن ٦٠ درجة لون ضوئية حيادية رمادية يمكن للمعين السابعة أن تراها بشكل واضح .

## ٣ - الألوان الرمادية والضوء

وإذا حصلنا على درجة رمادية معينة من الأشعة تختلف عن درجة هذا اللون بعض الشيء إذا ركبناها من الألوان والأصباغ الزيتية أو المائية ونزاع إلى نوع المركب الكيميائي المصنوع منه اللون الأمر الذي يقرر طبيعة

المزج وربما يمكن لنا القول أن المواد والأصباغ الصناعية أي كان نوعها لا يمكن أن تعطي لوناً أبيضاً ناصعاً أو أسوداً معتماً ما لم نستعمل لذلك مادة كيميائية معينة فالزنك والتيتانيوم يعطي لوناً أبيضاً ناصعاً ومركبات الكربون الأسود تعطي بالمزج اللون الأسود وبمزج هذين اللونين نحصل على درجات ضوئية رمادية مختلفة والحالة هذه تختلف خواصها الكيميائية والمادية عن الأشعة في أسلوب مزجها .

وإنعقاد الأساسي النظري في مزج الألوان نفس مفهوم الأشعة الملونة وسوف نبين ذلك في الجدول الآتي :

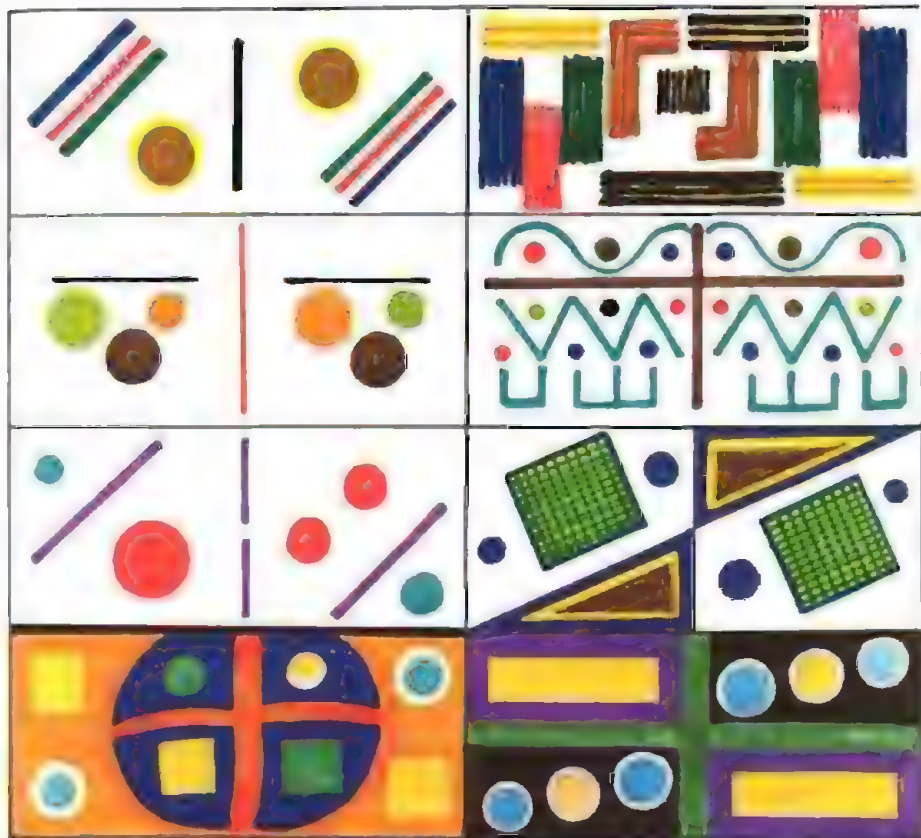
إن ما ينطبق على الألوان الثلاثية ينطبق على الألوان الأحادية Monochromatic .

وسنبين ذلك في الجدول التالي متبعين أرقاماً من ١ - ١٠ أي من اللون المضيء غامقاً أو فاتحاً فدرجة ( ١ ) فاتحاً أي أقصى السطوع ورقم ( ١٠ ) غامق أي أقصى الظلال .

الألوان الأساسية	اللون الطبقي الناتج	السطوع	الألوان الأحادية Achromatic colours
أحمر + أصفر + أزرق	رمادي فاتح متدرج	فاتح جداً أحمر	أحمر + أبيض أحادي عمر على أبيض بدرجات مختلفة
أزرق + أصفر ١ + ١ + ١	رمادي حيادي درجة ١	متدرج إلى الظل الفاتح	أصفر + أبيض أحادي بدرجات مختلفة
أزرق + أصفر ٢	رمادي حيادي درجة ٢		أزرق + أبيض أحادي بدرجات مختلفة
أحمر درجة (٣)	رمادي أحمر قليل	لون رمادي متوسط	أزرق + أبيض أحادي بدرجات مختلفة
أصفر + أزرق + أحمر	متوسط درجة (٥)	السطوع اللوني والظل	بدرجات مختلفة
درجة (٥)	رمادي غامق قريب	لون رمادي يتوقف	برتقالي + أبيض أحادي بدرجات مختلفة
أزرق + أصفر + أحمر =	من المتوسط	حرارته وسطوعه على	بدرجات مختلفة
درجة (٧)		أسلوب المزج	أخضر + أبيض أحادي بدرجات مختلفة
أزرق + أحمر + أصفر	لون رمادي غامق	ظل مقارب للظلام	بدرجات مختلفة
درجة (٩)		اللون	بنفسجي + أبيض أحادي بدرجات مختلفة
أحمر - أصفر + أزرق	لون رمادي أسود مظل	لون رمادي مظلم	بدرجات مختلفة
رقم (١٠)			أحمر + أسود أحادي غامق
			بدرجات مختلفة
			أصفر = أسود أحادي درجانه
			الظلية المختلفة
			أزرق + أسود أحادي بدرجات مختلفة
			برتقالي + أسود أحادي ظل بدرجات مختلفة
			أخضر = أسود أحادي ظلي مختلفة
			بدرجات مختلفة
			بنفسجي = أسود أحادي ظلي غامق
			مختلف

ملاحظة : إن الألوان الأحادية تتكون من لون أساسي واحد يضاف له لوناً أبيضاً وأسوداً بدرجات المزج متفاوتة تؤدي إلى درجات حرارية في نفس اللون الأساسي متفاوتة ضوئياً . فالسطوع اللوني يتوقف على مزج اللون بالأبيض والأسود ودرجة لونهما المتدرجين .

شكل (٨٤ - ٩) التوازن اللوني وتوزيعه على المساحات التي يحتلها بمختلف الأوضاع والأبعاد



بما ذكر سوف نعطي شواهد لونية في المساحات والتوازن في الشكل (٨٣) نموذج (٢) نجد الخطوط اللونية تحتوي على عناصر مختلفة من ألوان أساسية وحيادية بين الانسجام والتضاد ونحس وقعا جماليا معينا وهذا ما نسميه بالأيقاع اللوني Rhythmic وهي علاقات موسيقية يمكن مزجها ووزنها بمساحات مختلفة القياسات كما هي موجودة في النموذج (٣) فالدوائر العليا الخمسة ذات تكوين وقياس مساحي مختلف ولكن نفس الألوان مجدها في الدوائر الخمسة السفلي بشكل متناقض في الموازنة وهذه هي إحدى صيغ الموازنة المنسجمة في اللون والمتناقضة في التشكيل والمتوازنة بصورة عكسية في الغرض الملون . من هنا يمكننا التصرف باللون وموازنته حسب رغبتنا أو ما يطلب منا وضعه في الأشكال المراد إيصالها في المضامين التي نروم احراجها كروية للعمل الفني الذي يندوقه انشاده أو لخدمة وظيفة فنية معينة .

أما الشكل (٨٤) فيه ثمانية نماذج ، ست منها ذات أرضية لونها أبيض (فاج) والألوان تسبح منسجمة أو مضادة بالتوازن في هذه المساحات وبمختلف التوزيعات أما النموذج السابع والثامن فيكونان من أرضية ملونة غامقة مشبعة لونها تسبح فيها التوزيعات الكتلية للون بشكل تضاد Contrast (ن ٧) أو منسجم Harmony (ن ٨) لاختيار الذوق والرغبة التي تساعدنا على استخدامها حسب الرغبة والطلب . أما النموذج التاسع فهو ذو ألوان حارة مشبعة ذات أرضية ملونة بالأسود الغامق يحتوي على قواطع ملونة بشكل حد ، وله مقدرة كبيرة لاعطاء انطباع مضاد مضىء نسبي Contrast حيث اللون الأسود للسطح العام بظيء من الضوء العام ولكن يزيد من التضاد المتجاور بين لون وآخر . أي أن السطوع اللوني حاد ومع هذا فتوزيع الكتل متناظر ومتوازن في اللون والمساحات والتخطيط . (وله انسجام موحد) .

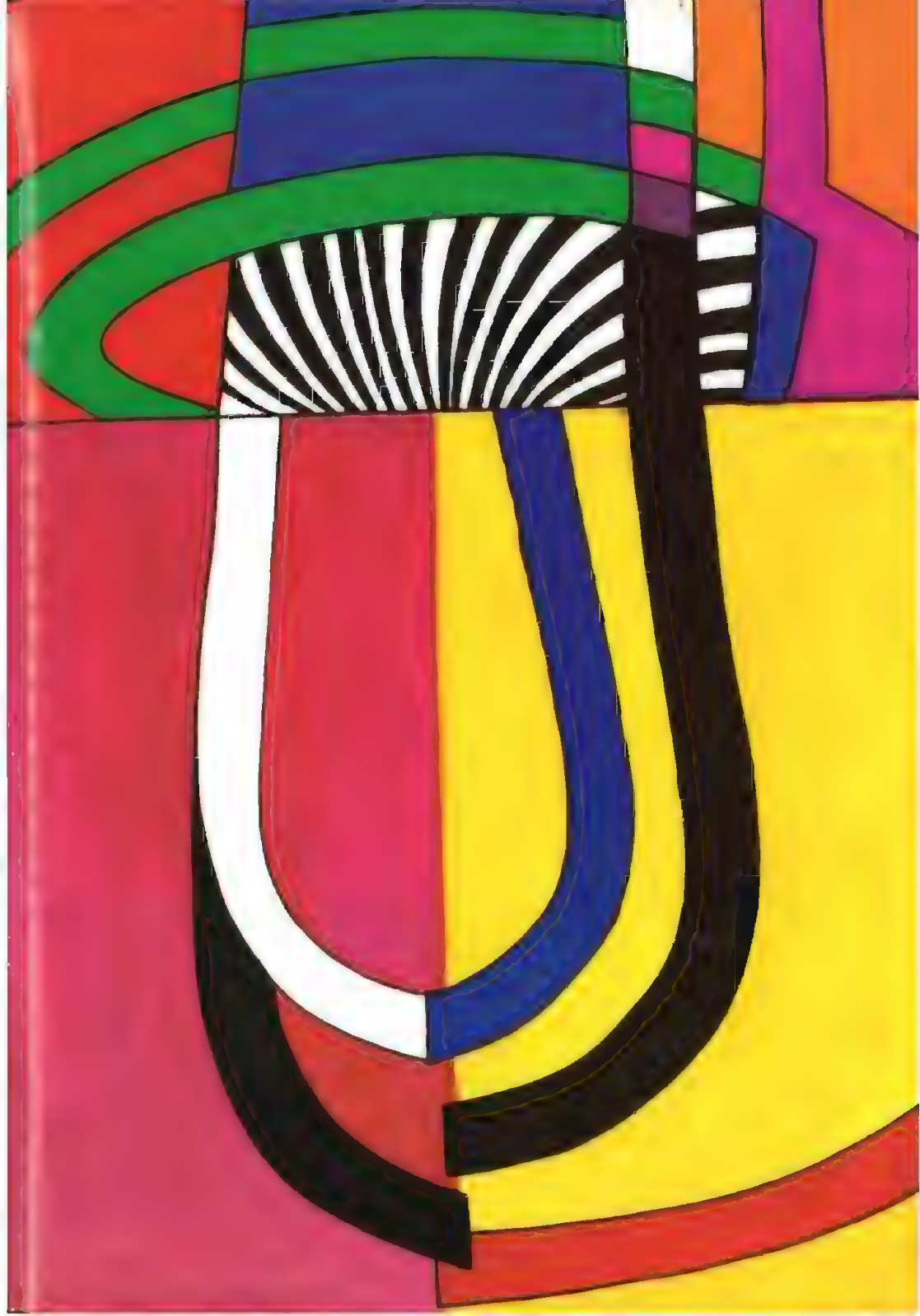
هذا النموذج يعطينا التوازن اللوني الزخرفي في قيمته التكوينية .

إن كبر المساحة اللونية أمر مهم جداً ولا يشترط أن تكون مساحة واحدة لونية متناظرة مثلها في الجهة الأخرى وتقابلها ويجوز لمساحتين من لون واحد وقياس معين أن تقابل بقعة لونية أكبر نسبياً وفي جهة مقابلة أو في زاوية من اللوحة أو مجتمعة بحيث النوضع البقي لا يكون متكلاً أو ساحباً المجموعة إلى أسفل اللوحة أو إلى جانب معين مما يجعلنا نحس بسقوط أو ازورار ميزان اللوحة ، الأمر الذي نبتغيه من الموازنة نتفقدته بحيث اخداف الذي نريده يعطي عكس المدلول والمفعول .

#### ٤ - المسحة العامة لموازنة اللون The Gam of Colours

هذه الملاحظة الرئيسية في جمع لئون وتوزيعه يعتمد على ما يلي :

تكون مسحة عامة شاملة في اللون تعطي اشباعاً طاعياً بصفة عامة وللون معين . مثلاً ، الوحدة للمسحة العامة للوحة بمجاهية "زرقاء" وهذا اللون انقاسم المشترك بين جميع الألوان الموضوعية في اللوحة أو تكون المسحة العامة ، حمراء أو رمادية أو خضراء أو صفراء وتقوم بدور الموحد نحو اللوحة وتضفي سلاسة عامة وبهجة للرؤية وتماسكاً وحدوياً في بناء العناصر وشدها إلى بعضها وهذه النظرية التطبيقية لن تكن عاملاً فعالاً في تكوين العمل الفني إلا لما ظهرت نظريات معقدة عن العالم الأكاديمي وأعطت الحرية للفنان أن يفعل ما يشاء استناد إلى ذوقه الخاص (ذاتيته) الأمر الذي جعل كافة المسحة العامة تأخذ مجرى التضاد والتجانس والاسياد الموسيقي للون الصريح دون اللجوء إلى المسحة العامة في جو اللوحة كما كان مفهومه سابقاً . أو النحوء إلى حدوث العمل الفني المرتبط بمسحة الطبيعة العامة والتقيدها بها .



ولكن هذا لا يعني أن نهمل ما عرفه تاريخ الفن المربوط بمسحة الطبيعة العامة والتقدير بها . ولكن هذا لا يعني أن نهمل ما عرفه الفن التطبيقي من هذه الناحية وكثير من الفنانين المعاصرين أدخلوه مضمناً أعمالهم المبتكرة الجديدة وخاصة في عالم السريالية والأستقبالية والأنطباعية وحتى التجريدية . كما نجد ذلك في الشكل (٨٢) نموذج (جـ) دليل على وحدة عامة في التجريد المتحرك الديناميكي .\*

## ٥ - مدلول الخط لهذه الموازنات وعلاقتها الأتصالية

بينا سابقاً في مبحث الخط وعلاقته ووظيفته الأساسية في عالم التشكيل ولوجوده الأساسي قد سجل رسالة أساسية للقيام بدوره في هذا الحقل الكبير ولذا يعول عليه مبدئياً في كل عمل مهما كان نوعه وإن عملية التخطيط الفكري والفلسفي والذهني والتشكيلي تسمى باسمه وكذلك كثير من ظواهر الطبيعة الأنسانية إن كانت في الطب أو الفيزياء أو العلوم العامة أو الأدب تنسب إلى الخط ومشتقات كماته للدلالة على الثبات والتسجيل والرؤية الموضحة .

ولما كان الخط له مدلول الفصل بين مسطح ومسطح وجسم وجسم جعل تحريكه يمثل ويترجم أفكار ورؤى الإنسان أينما كان ومهما كان لونه وجنسه ولغته . فهو العامل الحضاري الرئيسي الذي يتحرك يومياً بين أيدي ملايين الناس ليسجل المظاهر والدوافع والغرائز والأفكار التي يفرضها العقل البشري لمختلف الحضارات والتراعات العلمية والأدبية والفلسفية .

الخط هو المؤشر الواضح للرأي عند الفنان ويسجل كثيراً من عناصر الفن كالمساحة والحجم والفراغ والمسافات والسطوح الملوثة والأيقاعات الخطية واللونية وحركة الأجسام ونسبها والعمارات والبنىات واجسمات والشوارع والحدائق والأشجار والحيوانات والطيور وينظمها ويرسل فيها روحاً واضحة نعلمنا المقصود من وجود هذا الخلق الإنشائي في تكوينه . والخط ذو مدلول واسع جداً لا يحصى أمره ولكن علائمه الأكاديمية التشكيلية واضحة .

حينما ندرس الشكل نعرف الهندسة وسطوحها وأنواع الجسمات مع المنظور .

وحينما ندرس التشريح نعرف عضلات وعظام وحركات جسم الإنسان والحيوان .

وحينما ندرس النسبة الذهبية نعرف تعاملنا مع الفراغ والمساحة ونسبتها .

وحينما ندرس الحركة نعرف كيف تتحرك الحياة على اختلاف مظاهرها وفي الأعمال الفنية بصفة خاصة .

وحينما ندرس البناء التشكيلي نعرف كيفية التكوين العملي للخلاق .

وحينما نجتمع عناصر الفن عند ذلك تتكون لدينا الحياة form .

ولولا الخط وأنواعه وأطواله ومساحاته وارتفاعاته وحركاته لما تكونت لدينا عناصر الفن التي تتوحد

بأهنية . ولا يمكنها أن تتوحد ما لم يكن لها قدر كبير من الموازنة والموازنة الخطية .

الانتفاء إلى الموازنة :

شكل (٨٥-١) نموذج تجريدي معاصر لموازنة الألوان والتوزيع بين الكتل وحركاتها مما تعطي شعوراً بالابعاد الأفقية والعمودية وحركة المنظور للبعد الثالث . أما الألوان فهي مجمدة على التضاد اللوني الرئيسي من جهة وفي بعض المناطق فقط .



١ - حدة الخط .	١٢ - ذبذبة الخط
٢ - عرصه ومساحته .	١٣ - المظهر التركيبي والملمسي .
٣ - طولنه .	١٤ - هندسة الخط .
٤ - الدرجة الضوئية .	١٥ - رسالته .
٥ - الدرجة اللونية .	١٦ - تناظر ووحدات الخط .
٦ - خشونة الخط .	١٧ - التعادل والتكافؤ في الخط من حيث الأبعاد والمساحات والضوء والحركة والتنسب .
٧ - نعومة وانسياب الخط .	١٨ - تكوين الخط .
٨ - بوعه وحركته .	١٩ - تنوع تكوين الخط كمظهر خارجي تعبيرى .
٩ - توزيعه .	٢٠ - الوحدة العامة للخط ومدلولها الهندسي
١٠ - بناء الخط .	والإنشائي المتوازن .
١١ - الايقاع الموسيقي .	

كل ما ذكرنا له شروح نظرية وله تطبيقات عملية وعلى العموم فهي لا تأتي فراداً لتشكل عملنا الفني بل تأتي متجمعة وعقوبة في بعض الأحيان ونحقق مرات أخرى وهي كالثقوة الموسيقية تعلمها واجب كفوائد ولكن استخدامها يجب ألا يكون متكلفاً في تطبيقها بل له مدلول يقرأ ويحزن غير ركيك وليس بالفائض البعوض وبحساب دقيق له قيمته الفنية .

وسوف نسرّد نماذج مما ذكرنا آنفاً للخط وحركته وإمتداده وتعبيره في الموازنة ليكون لنا دليلاً على الرؤية الواضحة في رسالة تكوينه وأهدافه والوسائل التي نشرح لنا أغراض حركته في إبراز الفكرة والرؤية الواضحة للعين والعلم الخارجى\* .

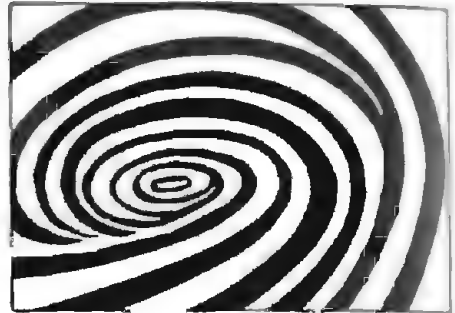
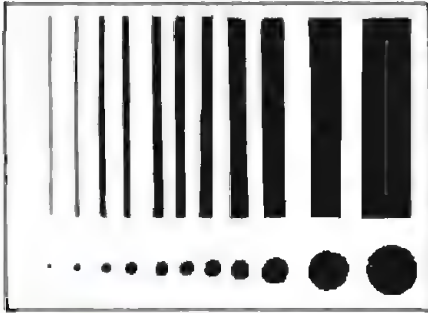
الخط هو العامل المحرك للتكوين الإنشائي كما بينا وهو عامل فعال في تقطيع المساحات وموازنات والدرجات المنظورية للأشكال والأجسام وبكل ما يتعلق بالمرور الأدراكي للرؤية الواضحة في توزيع رموز اللوحة مهما كان بوعها وهو الأساس البنائي لكل عمل تشكيل مسطح أو مجسم . والعامل الأساسي الذي يعون عليه في كثير من المشاريع الفنية .

إن جميع المعاضل ذات الأبعاد الثلاثة تنوقف على مرونة الخط وحركاته وإن التناسب في الأبعاد الثلاثة عمل هندسي بحث له قوانينه ونظمه لاعطاء فكرة التوازن وحركته أنواع في الاتزان كما بينا سلفاً ، لذا يتوجب علينا إدراك أسلوب حركته واتجاهه والعرضة الفنية أو العلمية التي يتحرك من أجلها لتعرف مدى صحة الموازنة أو المعادلة التي يمثلها .

شكل (٨٦ - ١١)

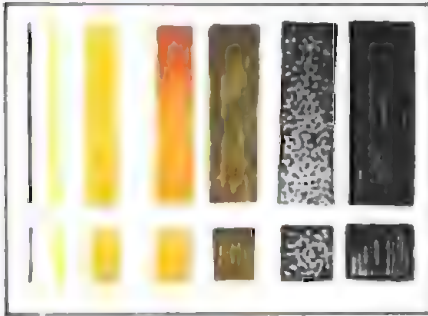
نموذج (١) حدة الخط

نموذج (٢) عرض المساحة للخط ونقطة الانحناء له



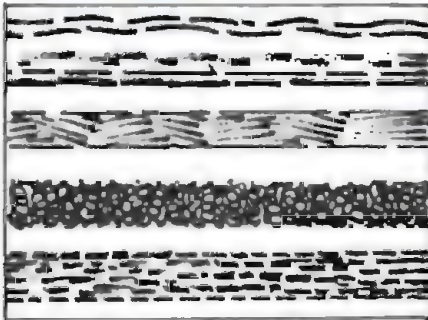
(٤) الدرجة الضوئية للخط

(٣) طول الخط



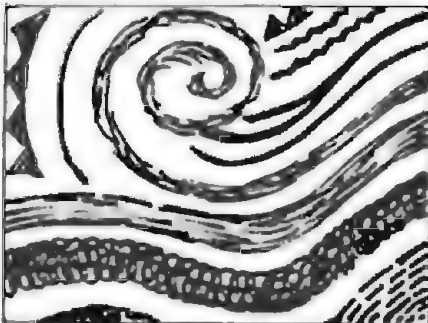
(٦) خشونة الخط

(٥) الدرجة اللونية للخط



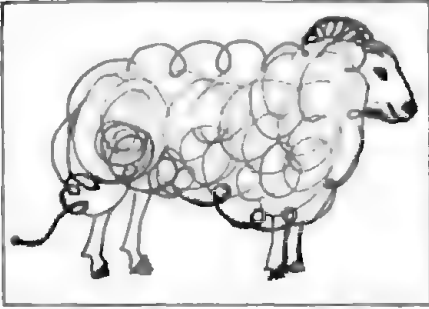
(٨) نوع وحركة الخط

(٧) نمونة ونسب الخط



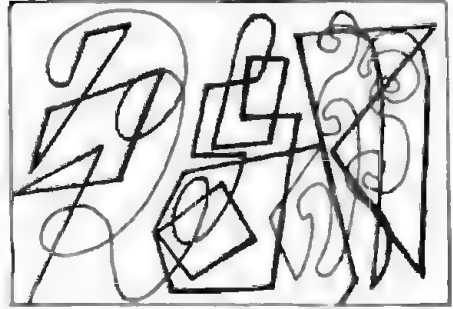
(١٠)

(٢) ثاء الحظ



(٩)

(١) توزيع خط



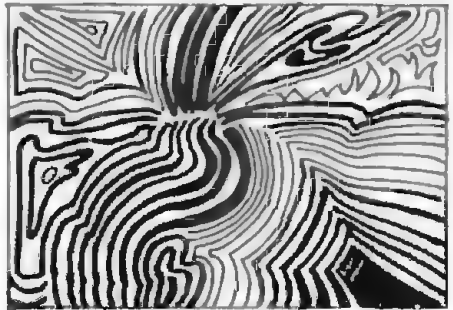
(١٢)

(٤) ديدة الخط



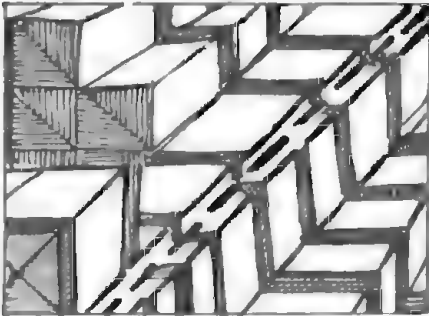
(١١)

(٣) الانقاع الموسيقي للخط



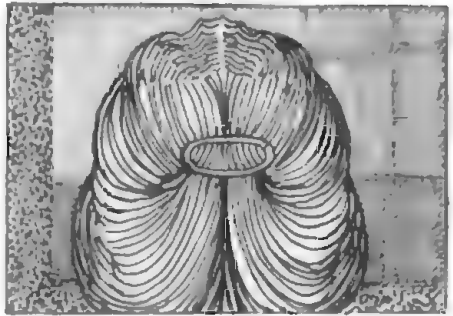
(١٤)

(٦) الدودة الخط



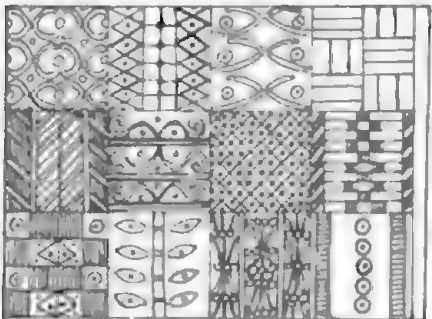
(١٣)

(٥) ملمس ناعم



(١٦)

(٨) تناظر ووحدات الخط



(١٥)

(٧) رسالة الخط



# المبحث السادس

## هَدَفُ المَوَازَنَةِ إِنْسَانِيًّا

- ١ - الموازنة في عمل الشد الانشائي .
- ٢ - الشد والبناء المتوازن تشكيبا .
- ٣ - الموازنة وربطها في الرؤية والموضوع .
- ٤ - ارتفاع الموازنة الموسيقي .
- ٥ - التجانس والتضاد في الموازنة .
- ٦ - الانسجام في الموازنة .

### ١ - الموازنة في عمل الشد الانشائي

عملية الشد أي البناء المتوازن ودفعه إلى الغايات التي تخطط لها الفنان ليست أمرا هيئا عشوائيا يأتي عفويا كيفما تشق .

وأي عمل تكويني إنشائي له قواعد هندسية متطورة ووراء هذه القواعد تكمن الناحية النفسية المتعاملة مع ظهور الرؤية . ويجب أن يكون نه تقبل إنساني وله أغراض وخدمات متنوعة إنما ظاهرة وعملية وإما حسية دفية في ذات الإنسان تقوم العملية الفنية في تحليل هذه الشوائع الدفينة وإخراجها إلى العالم المحسوس للتفيس عنها أو عن كبرتها وأوجاعها أو موسيقيتها . . . إلخ .

والشد المتوازن في تكوين المعادلات ينسم بهوائين وطبائع أساسية . وأي عمل فني غير متناسك لا يؤدي الواجب المطلوب .

«وعملية الشد» هي التجانس بين الكتل العضوية في تركيب اللوحة وهناك مظاهر التكوين المتكافئ في أشغال المساحات والألوان والخطوط الأساسية دون إفراط أو تقصير . أي التواء المظهر التركيبي للأجسام . وعند بعض الفنانين تطغي على أعمالهم العملية الاحترافية التعبيرية في الألوان والخطوط وحتى المساحات ومحد الأكمل في عملهم ظاهرة الشد المتكافئ الدقيق في التكوين الفني والذوقي . كما في الشكل (٨٥) مبين الخطوط المتبعة من خلال الصيغة والفان . والشكل (٨٩) يبدأ بالتموج (١ ، ٢) حيث الشد والجذب المغناطيسي . واضح من قطبين مغناطيسيين سالب وموجب يقرب السالب من الموجب ويحصل تجاذب واتحاد وإذا تقرب القطبين انسلبين أو موجيين من بعضهما حصل تنافر . هذا القانون في الجاذبية المغناطيسية يعطينا مظهرا للشد المتحرك للتيارات المغناطيسية ودلالة واضحة على التوازن المتكافئ بين الأقطاب .

هذا المبدأ قائم في قانون الشد بين عناصر الموضوع الواحد في تكوين الأشياء . إذ التكرار الدائم من نفس اللون والحجم والخط يؤدي إلى الملل المتحمي ثم الأهمال . ولكن إذا تغير اللون والخط والحجم بشكل انسجامي أو متضاد ظهر عامل الشد والحركة المتكون لتحريك عملية الفكرة الموضوعية التي تكمن وراء مظهر الرؤية في اللوحة . ويكون قد وجدنا تعادلا متكافئا مسجدا جماليا بين الرؤية الظاهرة والمضمون الكامن وراء الرؤية الموضوعية فنيا على سطح اللوحة .

## والشد بين الأجسام أنواع :

- ١ - ما كان منه دائري العلاقات ومعتمداً في ذلك على مراكز الكتل الموضوعة عملاً .
- ٢ - ما كانت علاقاته إهليلجية ونفس الهدف المتمثل في النقطة رقم (١) وكما في النموذج (٢) الشكل (٨٦) .
- ٣ - ما كان الشد قياسياً هندسياً مستقراً يعتمد على .

## أ - الأفق كأساس في تحريك الكتل .

ب - العمود كأساس في تحريك الأجسام مثال ذلك الإنسان الواقف يمثل العمود الوهمي ورحميه تمثل الالتصاق بالأرض وهي تمثل خط الأرض الذي يوازي خط الأفق ولذلك سمي هذا الوضع أفقياً .  
إن أعمدة البيانات والعوارض الخبية عليها نحو دليل عن هذا الشد . الشكل (٩٠) (ن ٦ ، ٨) .

- ٤ - الشد الشعاعي اللامركزي الذي يعتمد على كتلة تصدر منها عدة تيارات وعلاقات شد وجذب تذهب في شتى الاتجاهات حيث اعماد واضح هنا كما يرى ذلك في أشعة الشمس والشمس عند الغروب الشكل (٨٩) (ن ٤) والشكل (٩٠) (ن ٥) .

## ٢ - الشد والبناء المتوازن تشكيليًا

يضا قيمة التوازن الأساسية في النقاط السابقة وسببين العلاقات في تكوين الشد الباني تشكيليًا:

الشكل (٨٩) نأخذ النموذج (٥) يمثل الحركة الدافعة إلى جوانب اللوحة أو المساحة وإطارها كدفع متحرك . ولكن في الشد العنيف الجانبي في النموذج (٦) من نفس الشكل يمثل الانفلات من قعر الصورة إلى الفضاء الخارجى المحيط حولها مما يجعل العين والفكر للمشاهد إن يكمل رسالة الأشكال التي في ضمن اللوحة تستقر خارج الصورة وربما كان ذلك القضاء أي أننا هنا نشهد المشاهد لأن يكمل عملية التكوين الانشائي المفترض في داخل جنبات الأطار وإخراج خيالات المكمل الى خارج الأطار فيقوم بتشكيل ما نقص في الداخل حديثاً وبالخيال ليس إلّا . وربما تبهر كذلك .

ويمكن للشد أن يكون عكس ما شرحنا حيث يتجمع من حول زوايا الصورة إلى داخل ومركز الصورة أو الى إحدى مراكز الصورة المفروضة من قبل الفنان الملتصق لها الشكل (٨٩) (ن ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦) مجمعة . كل تلك تنوقف على الحرية التي يمارسها الفنان ومدى سعة أفقه وتجربته وكيفية الوصل بين ظواهر العمل والمضامين التي يبتغيها من تكوين العمل الانشائي . الشكل (٩٠) (جميع نماذجها قابلة لهذا الهدف من الدراسة) .

## ٣ - الموازنة وربطها برؤية الموضوع

الموازنة تنوقف على نوعية الأشكال وتكوينها وعلاقاتها مع بعضها فإن أخذنا منها أبسطها كوحيدات المربع والدائرة والمستطيل نكون قد بينا كيفية تكوين العلاقات التوازنة فيما بينها لغرض ربط الأشكال بالموضوع المراد تنظيمه

(١) فمثلاً النموذج (٧) من الشكل (٨٩) يمثل تعشيق ثلاث مستطيلات ولأول وهلة حين رؤية هذا التعشيق تعطيتنا فكرة الثقل المتحرك في داخله كحركة ديناميكية له ذوايب للخارج تكمله الحركة . أن هذا التفسير ناتج عن الرؤية التي فرضناها في تكوينه طبعاً .

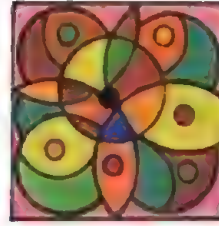
شكل (٧٤ - ١) تعادلات الحجم الهندسية على الاختلافات وكيفية تكريرها ونقلها من حالة الهندسة إلى حالات الطبيعة

الاحجام الهندسية العمودية

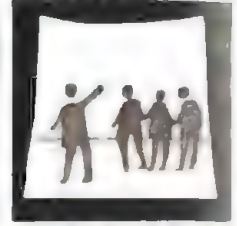
تعادلات الطبيعة زخرفياً

التوازن الزخرفي

الحجوم



توازن والتكافؤ والحركة على حشبة المسرح تم التركيز والتنظيم وانحداف من خلال المضمون المراد عرضه دائماً

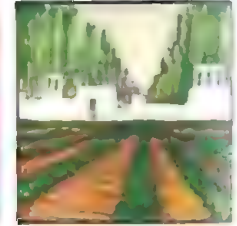
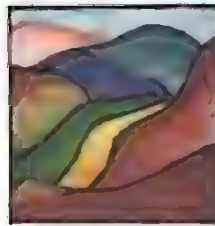


شكل الطبيعة وحركتها مع المظهر

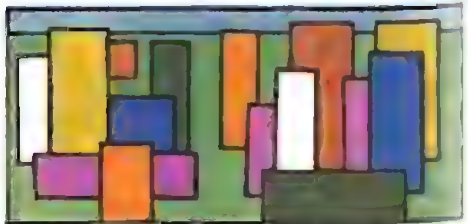
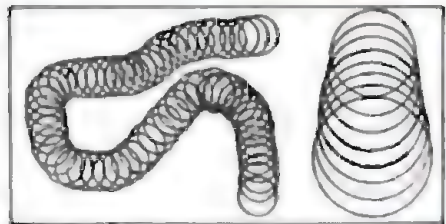
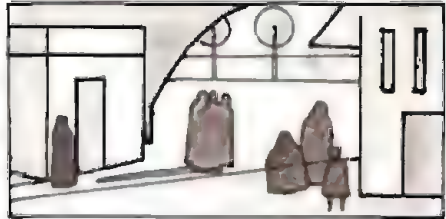
توازن كتل الشجرة وجمال

توازن كتل الأشخاص في الفراغ تركيبها

المظهر المركزي الاشعاعي للكتل



تحويل الشكل الهندسي والتجريدي إلى مشهد طبيعي من البيئة على نفس الأسس التي وضعت في الشكل الذي على اليسار وتوزيعها مع الضوء



المظهر التجريبي لتوازن الكتل الملونة



شكل (٨٨ - ١٣)

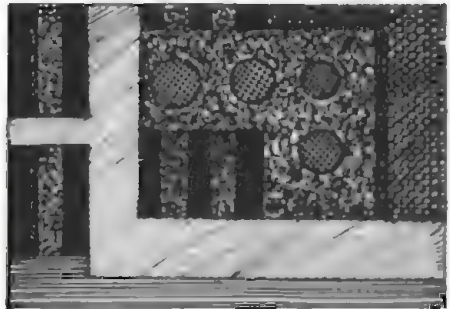
(١) اتصال والشكل في الخط (١٧) مساحة وضوء

(٢) تكوين الخط (٢٨)



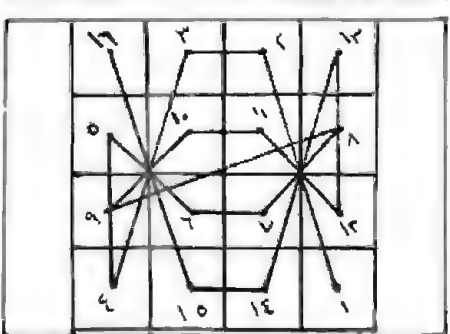
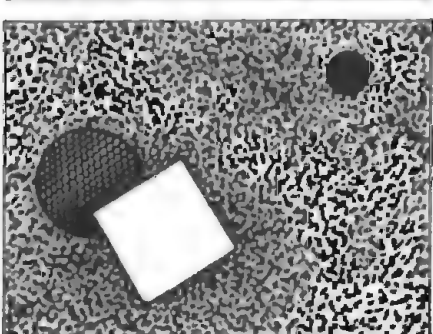
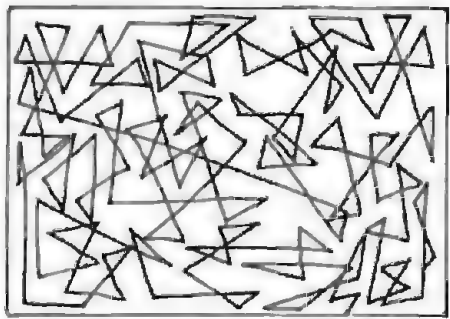
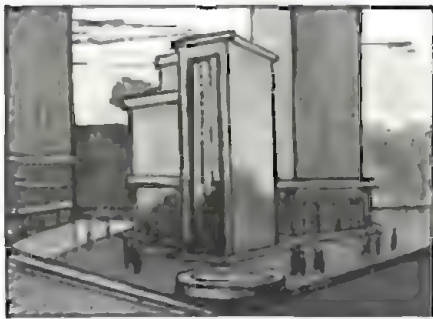
(٤) التوحيد العامة للخط ومدلولها للتدوين للتوازن (٣٠)

(٣) ١٩ أنواع الخط كمنظر تعدي خارجي



(٦) مدلول متساوي هندسي سريع

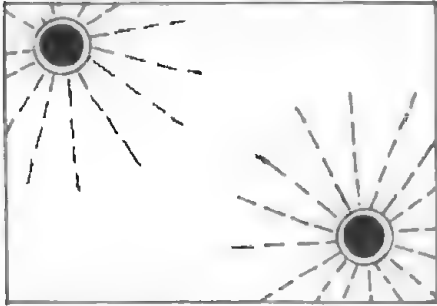
(٥) إنشاء للخط المتكسر



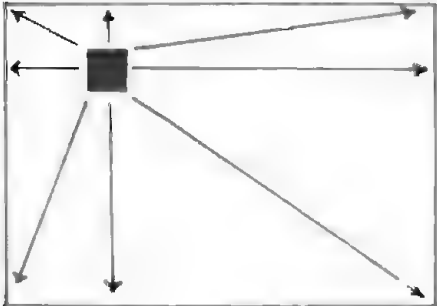
(٨) الثقوب الدائرية في الأرضية والمربع المتألف خارج هذه الأرضية له مدلول التوازن الجوهري

(٧) توازن حركة ثلث النجمية لمربع وضعها الفنان دورر

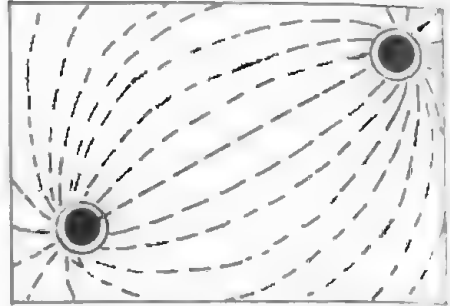
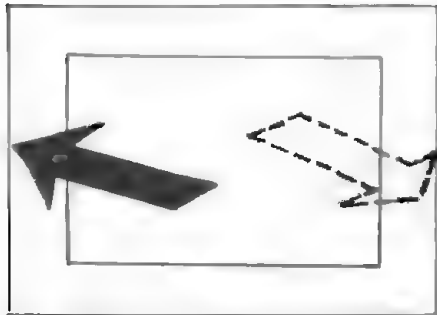
شكل (٨٩ - ٩٤) الشد المتوازن في الطبيعة والتركيب الشكلي في التصميم الانشائي  
 (٩٤) الشد المتساوي في عمارة الفسلي  
 (٩٥) الشد المتساوي في عمارة الأمازيغ



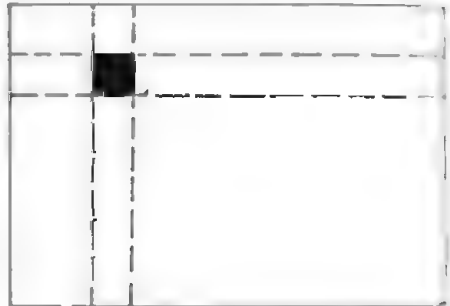
(٩٤) الشد إلى الخارج من مركز مبروج



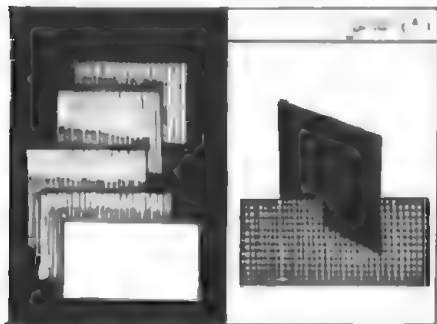
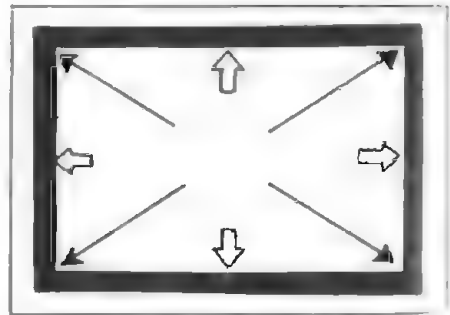
(٩٥) الشد الجاذب المتساوي



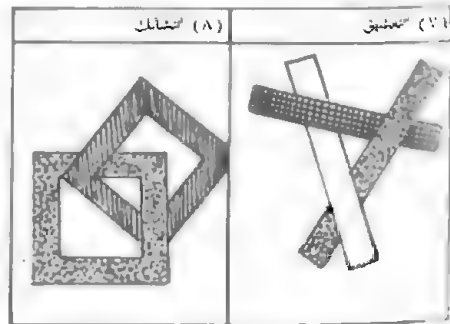
(٩٦) الشد المتساوي لتروى



(٩٧) الشد الخارجي والتوزيع المتساوي



(٩٩) التركيب





(٤٦) التوريق وعلم كعب الأقباطي في زكوى الطهية المصاري



(٤٧) الم كعب وشيخويع لكسل انجوزا في مالون



(٤٨) الأقباط المصاري الناظر المركب والاسخدام السبب والفرار



(٤٩) فوج شعاعهي الأقباط حور الشعير



(١٠) مرسفي: خطوط بيضاء على خلفية صفراء



(١١) مرسفي: خطوط بيضاء على خلفية صفراء



(١٢) مرسفي: خطوط بيضاء على خلفية صفراء



(١٣) مرسفي: خطوط بيضاء على خلفية صفراء



(٢) النموذج (٨) من الشكل (٨٩) وهو يمثل مربعين فارغين مشابكين واحد مسطر والآخر متحرك ومثبتك معه في أحد جوانبه الحركة تختلف إذ أنها مفعولة على نفسها (كحركة السلاسل متلا) .

(٣) التداخل الإنشائي بين كتلتين أو سطحين أو بتداخل جزء من السطح الأول في السطح الثاني لتكوين وحدة متساكنة كما في النموذج (٩) حيث يكون التداخل تركيبياً مندمجاً ومندمج لغرض التعقيد ولأفادة في أعراض بائية أو انشائية .

(٤) التركيب العام للسطوح حيث تظهر حركة تكوين رؤيتها مثبتة في عمق داخل اللوحة يسمى العمق المنظوري ولها قواعد مثبتة لمراكزها وفاتمة أقطاب وعمودها عليها كما في النموذج (١٠) شكل (٨٩) إذ تظهر السطوح هنا بأبعاد منظورية مشكله بالأبعاد والحركة ونشأ أبعاد ذات مقاييس ومعايير متباينة ومختلفة نسبة إلى التكوين .

#### ٤ - إيقاع الموازنة الموسيقي

مفهوم الإيقاع في الموسيقى هو النغم الذي يُضرب عدّة مرات أو الأنغام المتفاوتة في السلم الموسيقي تتراكض في عمية الضرب ولها أوقات مختلفة تغطي لنا سماعاً منعماً منسجماً متوارثاً في سلم النوتة ، هذه العملية تحتاج الى مهارة فائقة في الإيقاع لها مثيلها في عالم الخطوط والألوان وتشكيلها تماماً .

توقف هذه الإيقاعات على ما يلي :

١ - الخط . طبيعته . لونه . درجة ضوئه . نوعه . طوله . تكوينه مستقيماً أو متعرجاً ، حاداً أو هشاً . كل هذه القيم لها تعميم خاص في تكوينها تساعد على إيقاع الرؤية وهنا يعوض عن سماع الأذن بالمشاهدة ، وكلتاها وسيلة ومن وسائل الخواص الخمس التي تنقل الفن الى الذات الأنسانية . والنغم الخطي له جمالية موسيقية ووقع متوازن في المساحات والتكوين والطبيعة الخطية كما نشاهد ذلك في الشكل (٩٠) نموذج (١) و (٢) حيث حركة الخط المتعرج تمثل إيقاعاً معيناً واصحاً مصحوباً بالون أولية ذات نغم متجانس مساعد على إحياء قيمة الخط لموسيقية . و (٢ ن) يمثل انشاء حركة خط واللون الحرة .

٢ - بينا في عالم الموازنة البونية درجات اللون ولكن اللون له نفس الخصائص الإيقاعية المشابهة لخصائص الخط مضاف اليه نوع المساحة التي يشغلها اللون والعائلة التي ينتمي إليها وقيمه الضوئية ومدى تشبعه اللوني ، وهل واقع في حلقة الانسجام أو التضاد ومدى ما أعطي من إبداع في رسائنه لاسعاف المتضمن التي يمثلها أي كان نوعها ، وهل التوازن قائم على الزخرفة أم الأسلوب الأكاديمي أم حرية التجريد ؟ . كل تلك وغيرها من المدارس التي تحي قيمة اللون لها وسائلها في الإيقاع الموسيقي .

الطبيعة هي الأم في اللون وإبداعه وفننا سابقاً أن اللون أو الطبيعة . ولكن الفن هو أبو الفكر والدوق والروية والأبداع ومن خصائص هذا العمل اللون ومقوماته .

الإيقاع اللوني هو العامل الأساسي في كل عمل فني تشكيلي ويلعب دوراً هاماً هاماً وعلاقته بالنغم والدوق . ولذا كانت عملية التغيير الإيقاعي للون كما نراها في الشكل (٩٠) نموذج ١ .

هذا النموذج عبارة عن خطوط لونية لها إيقاع منكسر متعدد الألوان يوحي لنا بنغم موسيقي عذب دون شك أما النموذج (٤) تنعيم بنائي لكل من متداخلة توحى بثقل البناء وقوة الإيقاع وتباينه اللوني بينا النموذج (١) توحى ألوانه بالحركة والانسجام العذب والعرف واضح في رسم حالة الغرض الأساسية لكل موضوع وكما

ينب أن يكون ذلك .

الأيقاع لموسيقي للألوان متعدد وغريب وكثير إن درجة يمكن لنا ببعض الفنانين أن يكشف ذوقاً عن هذا الطريق ووسائل الألوان المتعددة والمتغيرة كما الموازنة هنا قيم ودرجات ضوئية مختلفة ذات مسحة عامة مختلفة . لو رحنا طبيعة صامتة ومسحة عامة رقيقة يمكن لنا أن نرسم ذات الموضوع بمسحة حضراء وصفراء وحمراء وكل منها يعطينا معنى دوت في إيقاع يختلف عن الآخر وفي الزخرفة العامة والزخرفة التطبيقية نجد ذلك واضحاً كما في السجاجة والسجادة الواحدة على سبيل المثال يطغى عليها اللون البني (مارون) والأخضر الأحمر الرماني (كرمسون) . وهكذا هــ التناسب اللوني في المسحة العامة يعتبر توازناً لونياً في داخله تختلف الأيقاعات ، الشبانية والمسحة وكلها تحت ظلال المسحة العامة للتكوين اللوني في السجادة الواحدة أو العمل الفني الواحد .

## ٥ - التجانس والتضاد في الموازنة

مفهوم التجانس والتضاد هو أساس من أسس تنظيم العمل التشكيلي أي كان نوعه ونقصد بمفهوم التجانس والتضاد في المواد والنتائج التي تحصل عليها مقبلة بميزان له معاني ومزايا ترتبط بالمضمون وهذا المضمون المستور له علاقة بالثروة للأشكال الواضحة وهذه الأشكال التي تعطينا المعنى المطلوب من الناحية التأليفية للمضمون ، ومن الناحية لأنشائية الساتية للعمل التشكيلي .

ومضمون الموازنة يسير على ما يلي :

- |               |  |
|---------------|--|
| ١ - اللون .   | ٦ - العلاقات .                           |
| ٢ - الأشكال . | ٧ - طبيعة تكوين العلاقات .               |
| ٣ - الكتلة .  | ٨ - المسحة العامة اللونية .              |
| ٤ - الخط .    | ٩ - المسحة العامة التكوينية وأخيراً مجمل |
| ٥ - السيطرة . | الميزان اختدسي للتجانس والتضاد في ظواهر  |
|               | جميع ما ذكرنا في النقاط السابقة .        |

إن الناحية النفسية المدروسة التي يقوم بتقديمها الفنان من خلال أعماله الفنية ويقدمها للمجاهرين تستوجب مفاهيم رئيسية في الوصول إلى أحاسيس المشاهدين لأنظارهم وجذبهم نحو هذه الأعمال . ولولا هذه القوة السحرية التي يتدعها الفنان لإنتاج عمله الفني لكان ذلك العمل فاشلاً . ولا يوجد قوة أخرى تؤثر ما لم تلمس تلك الأعمال شغاف قلب وعقل المشاهدين وجذبهم إلى هذه الأعمال .

ولذلك يستوجب هنا أموراً دقيقة في إنتاج الفن كوحدة شائعة تسمى **The Form** ومن أسس هذه الحياة الرئيسية التوازن . ومضمون الشرح هل يكون التوازن متاسفاً مسحماً أو متضاداً ؟ سوف نبين ذلك فيما يلي .

## ٦ - الانسجام في الموازنة Harmony and Balance

### ١ - الانسجام المتوازن

عمنية وزن حسابية وتقديرية وهندسية لجعل الألوان والكتل تحتل المساحات المناسبة في سطح اللوحة أو في

الفراغ لتعطي الشعور بالتناسق بين بعضها وإبداء غرضها من وجودها ولتضيف الألوان الجمالية المعبرة عن الهدف من وجودها بشكل أنسيابي ذي وحدات متناسقة ومتجانسة من كل أطراف عناصرها إذ يجب أن تكون حجوماتها متناسقة ومتوازنة بالمقابلة وكل تجمعها لا تعطي جهة نقلاً جاعاً والجهة الأخرى نقلاً ذاتياً حيث يؤدي ذلك إلى قلق اللوحة وهبوطها ، بل يجب أن يؤدي إلى وحدة منسجمة لونية وقيمة ضوئية متناسقة لتقوم بواجب التعبير المقصود \* .

## ٢ - التضاد

توازن الكتلة بشكل غير متقارب في التكوين الشكلي للحجوم أو المسطوح ولكن ربما كان ذلك في العدد واللون ونوع الخط ونبن ذلك كما يلي :

الحجوم القلقة الغير متوازنة لها رسالة في احتلالها مناصفها في اللوحة ولكن حتى هذا القليل له توازن بحيث لا يبقى غير الهدف المقصود من تواجد هذا الشكل وكذلك الحجوم المختلفة للون المضاءة أو القائمة ذات توازن يجمعها أو يفرقها فأما تكون من نوع واحد كالكرة أو المكعب وتعمل مزايا التوازن في مواقعها أو تكون متنوعة من كرة ومخروط ومكعب وما شابه وتكون متكافئة في احتلال مراكزها من الناحية التشكيلية . وهذه العملية تتطلب التضاد المتكافئ إما في عددها أو حجمها مثال ذلك : أن نقسم اللوحة إلى أربعة أجزاء والجزء الأول فيه مجموعة من المكعبات والكرات الصغيرة ما لا يقل عن ثمانية وفي الجهة الثانية فيها مخروطين كدر فقط يمثلان كبر المساحة المساوية لأحتلال الأشكال الثانية في الجزء الأول هذه العملية يمكن ترديدتها متعاكساً في الجزء الثالث والرابع من اللوحة وحتى في الألوان . هذه العملية تسمى بالتضاد كما في الشكل (٩١) النموذج (٣ - ٤) والنموذج (٣) يمثل عدم توازن في عدد الحجوم ولكن متوازنة في احتلال المساحة والألوان مسجلة نسبياً إذا ما قورنت في النموذج (٤) الذي تتناقص فيه الأحجام المتكونة والمركبة في إنشاء اللوحة وتضاد الألوان في ضوئها ونوعها بالفرضية \*\* .

والتكوين المتوازن له مميزات وحاصل مقصودة ودقيقة يجب مراعاتها في التكوين لتهديف الرؤية المحملة بالمضمون موضوعاً أو ذاتياً .

\* الاستحسان هو عملية تستلزم تناسب في الهيئة حيث يتفق مع المضمون والرؤية .  
\*\* يرجى قراءة شروح جميع الملاحق في الشكل (١٦) وسيوضح الهدف المقصود من رسمها

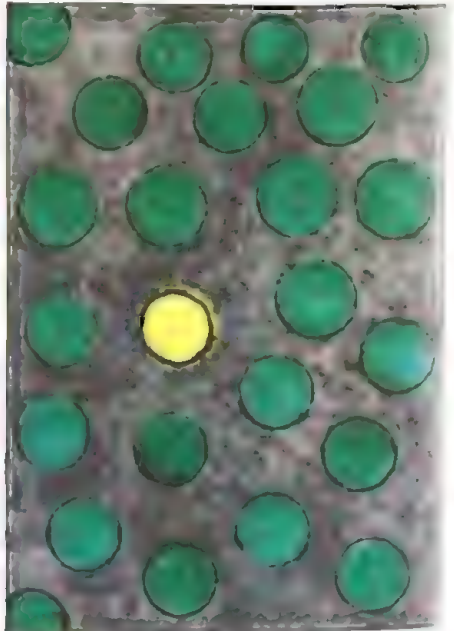




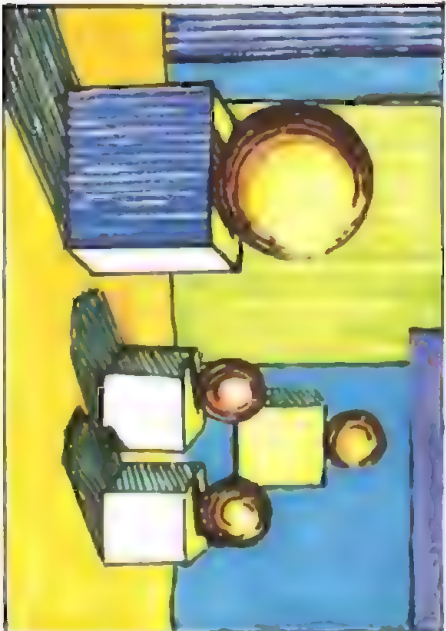
(٩١) تسمير و تلوين الطيور الملونة في الطبيعة



(٩٢) التسمير في نيسكر و استخدام الأشكال الهندسية البصرية



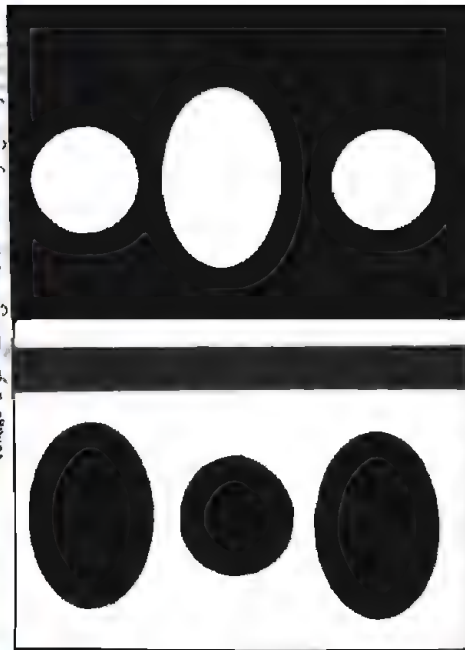
(٩٣) التسمير و تلوين دائرة اللون الأخضر المصطنع



(٩٤) تلوين الأشكال الهندسية بألوان مختلفة و اختلاف الألوان



خازن کمال نور احمد علی مصطفیٰ بلالہ علیہ السلام



(٧) نفاذ في التور، وغلام، والاسماء



(٢٠) الانغماس والاختصاص لأعماق: الكل في السطح للوحد بالهويون.



(بار) انفضو فی الاوصیاء و الخالیس

# الباب الخامس الفراغ

المبحث الأول

تكوين الفراغ .

المبحث الثاني

حركة النقطة .

المبحث الثالث

التأثير الفيزيائي والفسي والنفسي للفراغ

المبحث الرابع

الفراغ وجمالية الأشكال .

المبحث الخامس

السطوح والمجسمات في الفراغ .

المبحث السادس

القياسات الهندسية والرياضية .

المبحث السابع

النون والفراغ .



# المبحث الأول

## تكوين الفراغ

المقدمة .

١ - يتم بتكوين الفراغ علمياً وفنياً

٢ - الفراغ والمسافة .

مقدمة

مفهوم الفراغ علمياً وفيزيائياً هو الحيز الذي تتحرك فيه الأجسام المصنفة دون أن تتلف أو تدمر وتحافظ على شكلها من حلاله وأما السوائل فهي تأخذ شكل وحجم ذلك الفراغ . وكذلك الهواء هو الخزام المحيط بالكرة الأرضية ضمن الفراغ المسمى "بالسما" الدائر حول الكرة الأرضية . كل منا ولاشك قد شاهدنا الأبعاد الخفية للمحور ليلاً وربما أفلاكها حينما تطلق المذنبات عبر السماء نازكة وراءها ذيلاً طويلاً من الضوء المئهب والنجوم المختلفة والممرات والسدم العديدة التي لاحصر لها ولاعد وهي تغلب على مليون مليون في العدد . والسما هراع بعيد الخشبي . وكما قال كوبر نيكس العالم البولندي "الفضاء يشبه الكرة الأرضية وهي كرة واسعة جداً وفارعة إلا من حبيبات المحوم والأفلاك والشموس والسدم" فتصور وسوع فراع هذه الكرة التي لا يمكن للعقل البشري ولاحاسناته أن تقدر فطرها أو مسافاتنا . وأما الكرة الأرضية لا نعتبر إلا خبيئاً صغيراً وصغيراً جداً عائماً في الفراعات الواسعة . وحينما نشاهد فراع من سطوح المنازل نجد الأبعاد لرؤية القمر والنجوم تحول بيننا وبين حب الاستطلاع الذي في أنفسنا والذي يدفعنا لشوق رؤية ما في داخل هذه الأفلاك والنجوم وكان المدافع الرئيسي في استنطاق واكتشاف العدسات والتلسكوبات الكبيرة والمناظير التي تقرب الأبعاد من عهد غاليليو وحتى يومنا نعرف ما قد اكتشفه علم الفلك وإرنياذ الاسان للقمر وزيارة القمرات الصمروخية للمريخ والزهرة وغيرها من السيارات الأخوات للأرض وكان دافعه الاستكشاف عبر الفضاء (الفراع) \*

إن علم الفراغ والمسافات التي اكتشفها الإنسان ليس بالعلم البسيط وهو علم عمادة الفيزياء الرياضية ومن عهد بطليموس إلى الآن قد تطورت بحوثه ونظرياته وأدت الى المستوى الذي نعرفه ونسمعه يومياً ومن يعلم ما سيحل لعلم الانسان بعد قرن من الزمان وإلى أي الأفلاك التي يتوق السمر إليها عبر الفضاء والسرعة الآلية التي تمكنه من ارتباد الأفلاك والسدم وما هي المسافات البعيدة التي سيقطعها ؟

كل تلك مشاكل علمية تهتم العلماء وأما نحن الفنانون فيهمنا منها الجانب التصويري أو التشكيلي العلمي لبناء أعمال ذات وظائف حياتية وجمالية وحسية تخدم حضارتنا وحياتنا العامة منها السكن والعاطفة والأدب وعلم الاجتماع وترسيخ القواعد الحضارية المنقولة من الأب إلى الأولاد لتنظيف كثيراً من الاحساس بالجمال والطمأنينة من أجل حياة إنسانية أفضل . وسوف نشرح في ما يلي من القواعد التي تهتمنا لتعرف الصلاحيات والواجبات والتقاليد التي يمكن الاستفادة منها تشكيميا في عالم الفراغ الفني وأنواعه وحاجتنا إليه عند مقتضى وما هي مواد وكيفية معالجتها لاجرا ح أي عمل فني ذو أهمية نتوخاها .

\* نظريات الحسن بن الهيثم عالم الحضارات العربي: وقد في الصورة ونوري في القنطرة بعد زمن "الحاكم بأمر الله" .

## ١ - مم يتكون الفراغ علمياً وفنياً

## أ - الفراغ الواقعي العملي

كل منا سبق وفتح ونظر من خلال شبك عرفتته إلى العالم الخارجي : لا بُدّ يشاهد المدينة وشوارعها وسلطوحها ومبانيها المتحركة بنظام مفيد دقيق خوفاً الاصطدام وحسن تنسيق الشوارع وعلى حناياها الأنيقة المختلفة ولأغراض مختلفة إن هذه المشاهد من الشبك هي «مشاهدة متحركة تشبه عملياً شبك التلفزيون» الذي نقل الينا مختلف المشاهد عبر شبكته ذات «المقياس المحدود طولاً وعرضاً» وكذلك شاشة السينما التي تنقل لنا عبرها القصة المتحركة خلالها . «إنه نفس القانون!» فاشبك هنا هو العالم الخارجي المنظور عبر حدود وإطار الشبك ذو المقياس المحدود ويمثل شاشة حية ذات أبعاد ثلاثة واقعية مجسمة وبمقاييس وأبعاد معينة . ويمكن لنا في هذه الحالة أن نشبّه الشبك بسطح اللوحة التي يراد الرسم عليها فإذا كان الشبك طوله  $٢٢ \times ١٦$  م يمكن اختصاره بحمل لوحة بقياس  $١٦ \times ٥٠$  سم أي نصف المساحة ومن ثم نرسم عليها وننقل المشاهد الخارجية التي نبتغي رسمها ، ونراها حية ضمنه من خلال الشبك نفسه

## ب - الناحية الفنية

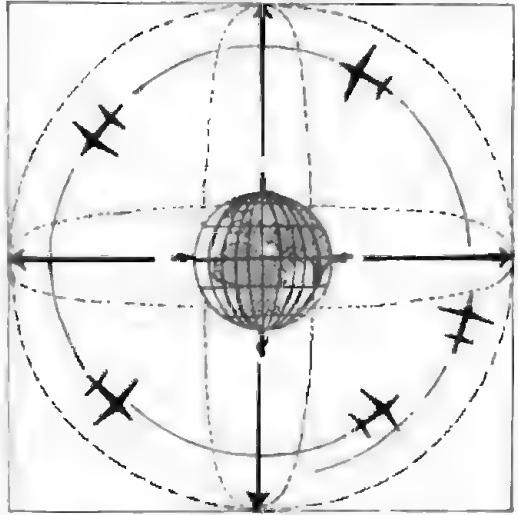
إن اللوحة أو قطعة الأرض التي نقوم برسم خريطة الدار الذي نروم بناءه لا تختلف بأي حال عن خواص الشبك وكما نعرف في الهندسة المستوية إذا تشابهت الزوايا وعدد الأضلاع ونسب طولها كانت متشابهة فيما بينها . والتقدير هنا نسبي ليس إلّا في حالة تكوين السطح وقابلية تشابه تكوينه . فالقيم الفنية توضع على السطوح هذه وهذه السطوح تمثل فراغاً يراد به إملائه بعناصر فنية موجبة ويمكن للعناصر أن تتكون محتسمة أو متفرقة كما نرى كتل النجوم وأعدادها في قبة السماء سواء بسواء وبنفس القاعدة نضع أصول الخرائط الهندسية والكلل المراد إخراجها فنياً وفي هذه الحالة نستند علمياً إلى تدليل التصويبات التي نعتبرنا بدراسة خاصة المنظور على السطوح وكذلك علم التشريح والألوان والعناصر وعلم الأبعاد في المجسمات - النحت - والهندسة المعمارية وكل مشاكلها وصنعها وما يتعلق بتحقيق أفضل الأهداف للوصول إلى العالم الفني الاداعي . وعلّم جيداً أننا قمنا بادعاءات جمالية أو روحية أو معمارية فلا بُدّ لنا من الرجوع إلى الطبيعة الأم لثروها بكثير من القوانين التي نغفلها حيناً لا نكون بحاجة إليها .

ونجد هنا في الشكل (٩٠) نموذج (١) تصويراً فنياً واضحاً لنظرية الفراغ والدوران الحاصل للسماء المحيط بالكرة الأرضية ووقوف الانسان على سطح الأرض ومشاهدته الأفلاك المحيطة به من كل الجهات عبر انقضاء ونشاهد الظواهرات تغير دون عائق عمر الفضاء ولو كان أمامها عائقاً لاصطدمت وتخطت وسقطت بحكم الجاذبية رغم دوراتها المنطقية حول سطح الكرة الأرضية . أما النموذج (٢) فيربنا كيف نرى هذه الظواهرات عبر الفضاء حيناً نكون مستلقين على حشائش الأرض في الخلاء وليس فقط أن نرى الظواهرات عبر الفضاء الفسيح بل نرى البنايات البعيدة في الأفق الذي أمامنا وهذه البنايات تتكون قرب الأفق من جراء بعدها عنا في الفضاء فنأثم من الأبعاد الموجودة على سطح الأرض في هذه الحالة تنقل لنا الحالة المسماة «برؤية المنظور perspective vision» . أو النموذج (٣) يبين لنا بوضوح عملية الرؤية في المنظور وقاعدة المنظور هنا مستوى سطح الأرض والأفق على سطح البحر .

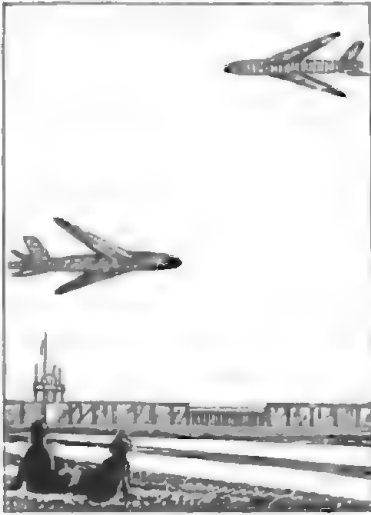
إذا وقفنا على شاطئ البحر وكانت سفينة عابرة أمامنا بشكل خط أفقي على سطح البحر عمودي على أجسامنا نجد بعد مدة السفينة تختفي عنا ولا يمكننا مشاهدتها رغم أنها قبل مدة كانت أمامنا . وإذا أرتفعنا إلى

شكل (٩٠ - ١٦)

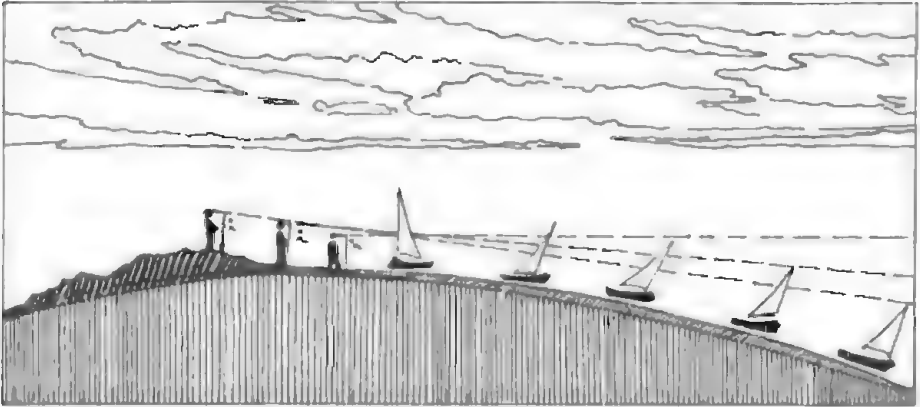
(١) نموذج لمضاهي تنجو محيط الكرة الأرضية كقنطرة تفتت من خلال الطائرات والقطار وتحترقه بأبعاد ومقاييس متعاقبة .



(٢) التراجع على سطح الكرة الأرضية والقطار حلال هذا المكان بسرعة عظيمة دون توقف .



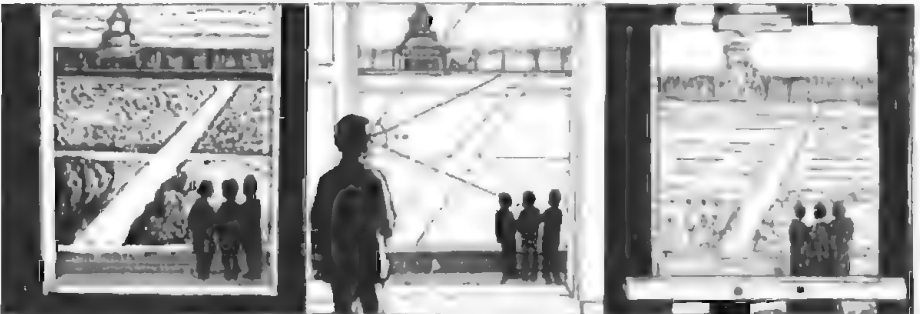
(٣) نموذج لاستدراك تقطير في القنطرة والاختلاف مرفق مستوى الأفق (مستوى النظر) يتوقف الارتفاع والانخفاض عن سطح البحر وكيف ينبغي انفس من جراء ذلك .



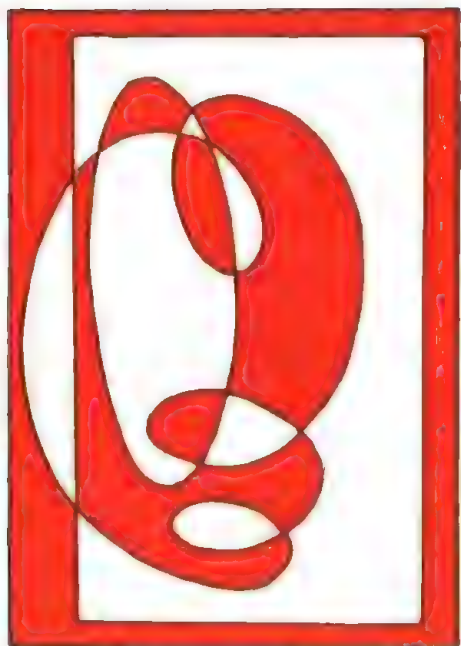
(٦) رسم للوحة ساء على الرقبة

(٥) الرقبة من حلال النشك

(٤) من شكك البداية متطور ضبي



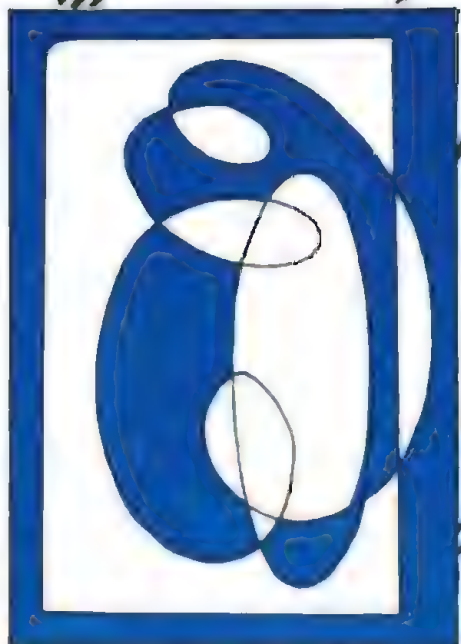
شكل (٩١ - ١٧) حركة التكوين في الفراغ - إن هذه التناذير الأربعة يمكن رؤيتها من أربعة جهات وهي مصممة بحيث لا تعد جهاتها وحركتها في الفراغ وهي تمثل السالب والموجب ضمن مساحة الفراغ



(٩١)



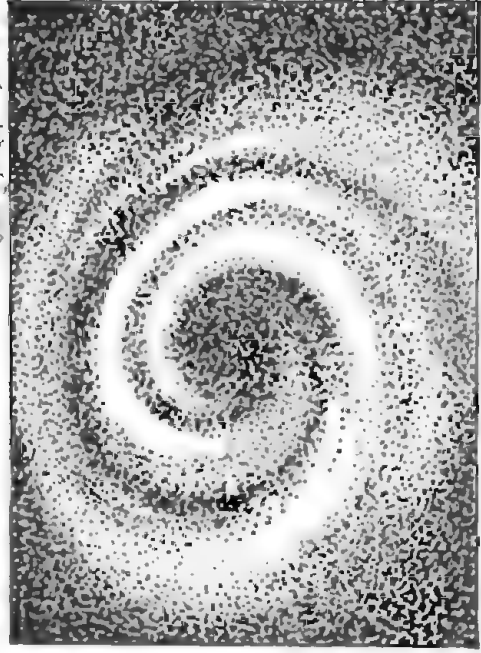
(٩٢)



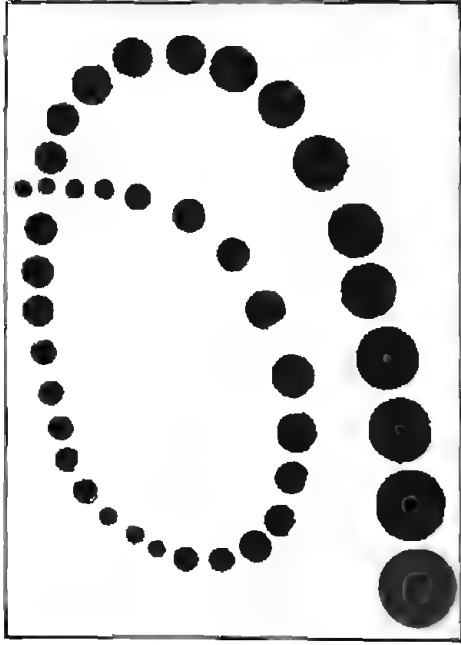
(٩٣)



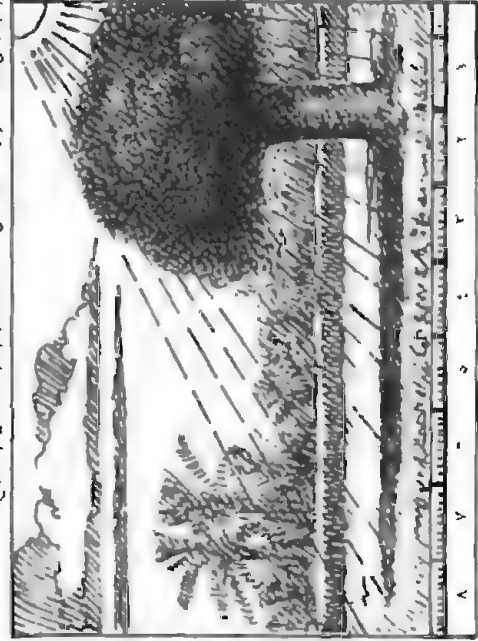
(٩٤)



(٢٧) رسم السلام في العراق



(٢٨)



(٢٩) قياس "مقاديرها الانساني من خلال" انتشار وضوء الشمس في العراق



(٣٠) لمحة سريعة اسرية في الفضاء

للال عالية ربما وجدنا السفينة أمامنا مرتبة مرة ثانية أما إذا وقفنا على جبل عال سنجد اختفاء السفينة سيكون بعد مدة طويلة . إن هذه النظرية تمثل اختلاف حط الأفق المسمى بخط مستوى النظر واختلاف حقلته دائرته الأفقية على عمادة جسم الإنسان بزاوية العمادة قدرها ٩٠°، إن هذا المدلول يربنا :

- أ - اختلاف خص مستوى النظر باختلاف مركز المشاهدة .
- ب - الدائرة لهذا الأفق تكبر وتصغر كلما ارتفعنا أو انخفضنا عن سطح البحر .
- ج - هذه العملية تدل على سطح الأرض بأنه سطح محدب لكرة محدبة ( ن ٣ ) .

والتماذج (٤، ٥، ٦) تمثل مايلي :

أ - رقم (٤) شبك اعتيادي يظهر من خلاله مشهداً للحقول والبناء البعيد قرب الأفق وأشخاصا ثلاثة في الشرفة الموجودة في المقدمة . هذه الحالة تتكون بالرؤية الطبيعية أو كما فرضناها ها . وتحصل كل يوم ولكل إنسان .

ب - نموذج (٥) يرى فيها شخصاً يقوم بالمشاهدة هذه الحالة عبر الشباك والعين بواسطة هذه الرؤية والزاوية التي فرضناها لا تتجاوز عن ٧٥° وهي قريبة من زاوية الرؤية في علم المنظور التي تساوي ٦٠° . وفي هذه الحالة بسطنا الخطوط الرئيسية تطبيقاً كما نشاهد في المنظور .

ج - النموذج (٦) هو وضع لوحة فماش للرسم الزيتي على حامل لغرض الرسم وبداية الرسم عليها غليظاً بطابق المنظور المشاهد عبر الشباك وبنفس نسب الأبعاد كما أننا حظرتنا اللوحة بـ تنق مع سب أبعاد الشاك تماماً .

في هذا الشرح القائم في الشكل (٩٠) وضحا فيه قيم الفراغ الطبيعية فيزيائياً وكذلك كيفية مشاهدتها في الأبعاد وكيفية تطبيق رسمها من حالة الطبيعة إلى حالة الفن . وعلاقة المنظور وكيفية استخدامه .

## ٢ - الفراغ والمسافة

أما الشكل (٩٠) يحتوي على التماذج التالية :

التماذج (١، ٢، ٣، ٤) عبارة عن سطوح متحركة عبر لوحة فراغ تمثل السالب والموجب في اللوحة وحركة لسطوح وخطوط . ويمكن مشاهدتها من أربعة جهات تعطينا نسباً جمالية ثابتة في الحالات الأربع وبزاوية متغيرة . والحالات تتكون كما ترى هنا في التماذج ويرى منها ما هو ساقط كما في رقم (١) ومقلوب كما في النموذج (٢) وإلى أعلى كما في رقم (٣) وإلى أسفل كما في رقم (٤) هذه العملية تعطينا قيمة أساسية لسطح النوحة كفراغ يمكن استحصاال عيانات موجبة فنياً وجمالياً من جميع جوانبها كما نفعل تماماً حينما نشاهد الأجرام السماوية من على سطح الأرض كل الأرض شمالها وجنوبها ، شرقها وغربها سواء بسواء .

أما النموذج (٥) في الشكل (٩١) ربنا حركة النقطة أو الجسم في الفراغ وابتعاده عنا فإن كان قريباً كان ضحكاً وكلما ابتعد صغر حجمه كما نرى ذلك في حركة الطائرات القريبة والبعيدة وإن كانت جاثمة على الأرض تنسع لشتي راكب مثلاً ولكن حينما تبعد عنا مسافة ٥٠ كيلو متراً تصغر وكلما بعدت تصبح بحجم العصفور . ما سفل إلى نفس عملية المنظور تماماً حيث نرسم الطائرة على اللوحة إن كانت بعيدة هي صغيرة والعكس صحيح تماماً وهكذا مع الطيور وجميع المزيات والأحسام التي نظهر على اللوحة تأخذ اتباع القاعدة نفسها إذا كنا معنيين بالرسم الطبيعي والواقعي للمنظور . أو رسم المجسمات والبنائيات في الأعمال المعمارية .

النموذج (٧) يبين لنا حركة السدم والأفلاك في السماء ونفضاء وهي موصحة لغرض إبداء الفكرة وكيفية الحركة وخاصة إذا كانت السدم بعيدة ترى مكثفة ومتقاربة في جزئياتها أما إذا كانت قريبة متنا فتكون أحوازها واسعة لدرجة لا يتصورها العقل لأنساني .

النموذج (٨) فكرة ظهور المقاييس عند الإنسان القديم حيث يريد معرفة الوقت وذلك من شروق الشمس إلى غروبها وكان يعين له شجرة تسقط عليها أشعة الشمس وطبعاً هذه الأشعة تمثل ظلالاً ساقطة طولياً وبميلان معين على سطح الأرض وكلما قربت الشمس من منتصف النهار كلما تقلص الظل المضيئ للشجرة ويعتمد طول الظل على تحرك الشمس من منطقة الشروق حتى الغروب فيعرف الإنسان من طول أو قصر ظل الشجرة الساقط على الأرض الوقت ومدى قرب الوقت من الصباح والمساء وعلى هذه الأبعاد الدائرية صممت المرونة الشمسية التي وضع تصميمها العرب .

مرّد هذه النظرية تعلمنا الأبعاد للظل والظلال أوجدت المقاييس التي يحتاجها الإنسان وطورها لقياس المستطوح والمسافات . وكذلك استفاد الإنسان من قياس الفراغ وطُرق بتعداد خطواته في المسافات البعيدة حيث يعدها يعرف من خلالها المسافة والرمز الذي قطعه في رحلته من منطقة إلى منطقة وهذه النظرية طبقت سابقاً ، وقبل سنة ١٩٦٥ م . وصيغت عدادات تربط في ساق المهندس أو الحندي لعدّ وقياس المسافات التي يقطعها بناء على عدد الخطوات وما عداد السيارة الذي يؤثر عدد الكيلو مترات التي تقطعها إلا تطوراً لنفس نظرية الخطوات وعددها ورسم المقاييس لنفس نظرية قياس الظل للشجرة .

الفراغ وقامه أمر ملازم للزمن ولزمن ملازم لقياس الفراغ حيث تتولد الحركة . والزمن يمثل قياساً معيناً مربوفاً بقياس الأبعاد والفراغ . والفراغ لا يقاس إلا بالأبعاد وسطح ومساحة الأرض للمبناء تقاس بمقياس معين وسطح اللوحة تقاس بمقياس معين آخر وفتحة الشباك تقاس على نفس الموال وأطوال التمثال في الفراغ له نفس القوانين وهكذا تعتبر المقاييس وحدات رمزية لمعرفة الأطوال كالأمتار ومشتقاتها .

نستخلص من الفراغ والمسافة هما متلازمان لبعضهما والمقاييس مظهر لتعريف لفراغ والزمن مظهر لتعريف حركة هذه المقاييس . وعمادنا في العمل الفني . الفراغ حصيلة ضرورية للقياس إن كان سطحاً أو مجسمات ذات أبعاد ثلاثة والمقاييس هي النتائج الفنية التطبيقية لتجربة الفراغ الأول كسالب لإنشاء العمل الفني إما في دخنه أو على سطحه .

للمقاييس مثل المتر ومشتقاته تتحرك في الفراغ ومن حواء حركتها تعطينا معرفة الأبعاد . ومضاعفات هذه الوحدة الكيلو مترات لقياس المسافات في العمق والحركة تقاس بوحدات المتر مضاف إليها الزمن .

مثال : السيارة تقطع مسافة ٩٠ كيلو متر من بغداد إلى الحلة بمدة ساعة وعشر دقائق . هذا التعريف ذو مدلول للمسافة والوقت معاً .

# المبحث الثاني

## مركبة النقطة

- ١ - علاقة الفراغ بالنقطة .
- ٢ - النقطة كسطح وحجم .
- ٣ - حركة النقطة وما تولده في الفراغ .

### ١ - علاقة الفراغ بالنقطة

فلنا سابقاً أن الفراغ ذو أبعاد شاسعة وحدوده تقريباً لا تنتهي لوسوعه رغم أنه ينتهي على سطح الأرض ولكن إلى أي مدى؟  
إنه سر لم يصل إليه العلماء حتى الآن ولكن يجب أن نعرف ما هي الأبعاد التي تحدد الفراغ الذي نحن بصدده .

ولنقم بالتجربة التالية : لو أخذنا نقطة قطرها ١ سم ووضعناها على سطح لوحة كبيرة وقياس سطح هذه اللوحة  $٢ \times ١,٥$  م . فما تكون النتيجة ؟ .

حتماً سوف نضيق هذه النقطة في مساحة هذا السطح الكبير وسوف لا نهتم بها إلا يسراً . ولكن لو وضعنا هذه النقطة في لوحة مساحتها  $١٠ \times ٧,٥$  سم فما تكون النتيجة ؟ . وجدنا مساحة معينة بأبعاد معينة تناسب النقطة المرسومة داخل هذه المساحة وستتطرق لأهمية هذه النسبة مستقبلاً .

وهنا قررنا مركز النقطة في هذه المساحة كعملية إيجابية لتلافي خلو المساحة الفارغة . وأوجدنا قضية بسيطة على هذا السطح ولكنها تشعلنا ونحرك حب الاستطلاع فينا .

إذن فلما بواجب التحريك الديناميكي كمنشرة صغيرة في وضع نقطة إيجابية على حيز محدود فارع أي على سطح سالب حركنا فيه نقطة إيجابية .

وها بنحجب علينا الاهتمام بالنتائج التالية لما سبق . أولاً والمقاييس ثانياً . نوع ومراكز هذه النقاط فهنا في تر — الأشكال والخطوط والحدود حين حركتها ، ومساحتها كبراً وصغراً .

وهذه النقاط يمكن اعتبارها سطح أو نقطة أو حجم يمكن دفعها للحركة داخل الفراغ كما يتحرك السروخ داخل الفضاء سواء يسواء . ولكن لكل واحد هدف وغاية . وعليه فالمسافة وقياساتها من أبعاد طول وعرض وعمق أمر مهم في تكوين مساحة الفراغ ومساحة الخريطة أو اللوحة والأحسام الإيجابية الموضوعة أو المرسومة أو المرسومة داخله نين لنا مدى أهميتها وتعتمد علينا في كيفية استعمالاتها والعدم والفن الذي يعرفه كحلقة يساعدا على توجيه ورسم ووضع هذه الأمور في نصائها . لشكل مساحات ومجسمات وأشكالاً نسمى (بالفضون التشكيلية) . ويمكن اعتبار النقطة في الفراغ ذات بعدين طول وعرض أو نقطة دائرية ذات قطر ومحيط معلوم . ومن الممكن جعل هذه النقطة تتحرك إلى مسافات داخل الفراغ وحين حركتها هذه تشكل مساحة ذات مقاييس طويلة ربما تنطلق إلى الأفق أو أكثر إذا رسمت في الفضاء أو دونه . ويمكن اعتبار هذه



لنقطة حصيلية ظاهرة الأثر وهي تمثل حركة خط وهذا الخط يتكون بجميع أنواعه المختلفة إن كان في طابعه أو طبيعة ملمسه وخشونته والنعومة والخصائص التي يمكن لنا الحصول عليها .

ومن النجبة الثانية تعتبر هذه النقطة في حركتها سطوحاً هندسية أو سطوحاً عفوية مفتوحة الأبعاد أو مقفولة ومن هذه السطوح يمكن لنا أن نركب سطوحاً مناسبة داخلها لتشكيل حجم أو شكل معين وهذا الحجم يمثل كتلة والكتلة لا تعيش إلا في الفراغ وهذه الكتلة تعيش كما يعيش الفراغ لأنها تحمل نفس خواص الفراغ . إذا ما قمنا بتحليل ذلك من الناحية الهندسية .

## ٢ - النقطة كسطح وحجم

النقطة تحمل صفات السطح مهما كانت صغيرة ونحمل صفت الحجم . مهما كانت مسطحة إن كل جسم يرى بالعين يحمل صفات الحجم والسطح ولكن إذا تغلبت صفات الطول والعرض على الثخن كانت الحصيلية صفات السطح وأما إذا كان الثخن عميقاً كانت الصفة الغالبة الحجم .

وهناك نوعان من الفراغ الذي يفيد الفنان :

- أ - السطح الذي يحتوي على أشكال و سطوح وأحجام زخرفية محدودة الأبعاد .
- ب - السطح الذي يحتوي على صفات تتحمل أن توضع في مضامينها حجوم وأشكال مركبة . إما في حالة منظور أو لها أبعاد ثلاثة .

## ٣ - حركة النقطة وما تولده في الفراغ

القطعة سبق وأن شرحنا معناها في حركة الخط وكانت واضحة بما فيه الكفاية ولكن من هذه الناحية نود أن نعرف ما خلفه لنا النقطة من جراء حركتها في الفراغ وما هي القاننية التي تؤيدها .

أ - النقطة كدبابة خط على مختلف أنواعه كما في الشكل (٩٢) نموذج (٢) تعطيان حركة وثقلاً ولوناً مختلفاً إذا اقتضى الحال كما إنها وسيلة تعبيرية لإدراكنا التشكيلي على مختلف أنواعه وواسطة للتعبير على مختلف السطوح وتمثل الخط وطبيعته وطابعه كما في النموذج (٤) على مختلف المواد من ورق وقماش وخشب إلى ... الخ .

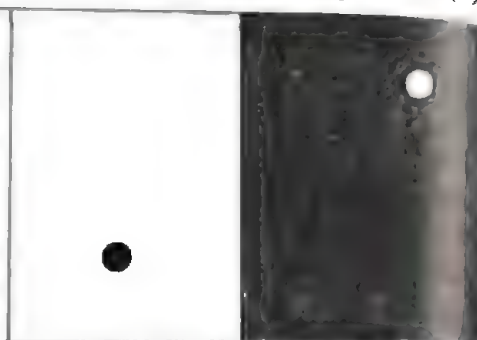
ب - القطعة تمثل رسم سطوح مختلفة ومقاييس مختلفة وإن تحركت هذه السطوح وتعددت بزوايا مختلفة وقائمة كانت تمثل الأحجام والأحسام كما في نموذج (٣) وإذا كانت حركة النقطة المكونة للشكل عفوية وغير هندسية حينئذ تمثل احكاماً أقرب إلى الطبيعة ولكن ترجع في أصولها الوهمية إلى الهندسة وتراكيبها البنائية المعمارية كما في نموذج (٧) ، (٤) تمثل تكوين نماذج هندسية وفي النموذج (٥) تمثل حجوماً وأشكالاً أقرب إلى الطبيعة نتيجة حركة النقطة العفوية . مصحوبة ببعض الظلال . أما الأشكال إذا أعطيت بعض من الألوان والظلال كانت مجسمات واضحة للعين والرؤية كما في النموذج (٤) (٥)

ج - المنظور المكون من خطوط كما في النموذج (٦) عبارة عن حركات للنقط ينظمها علم المنظور والرؤية والتكوين يعطي لنا وهماً واضحاً في العمق .

د - كتل التماثيل في النموذج (٧) تعطي لنا روح المجسمات الفنية للتأثيل في داخلها وخارجها وبأبعاد محدودة



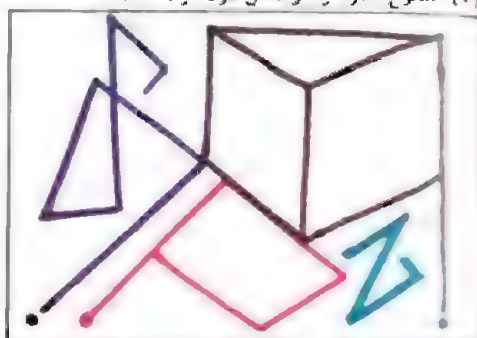
(٤) طبيعة وحجم الخطوط المختلفة من جراء حركة الخط في الفراغ



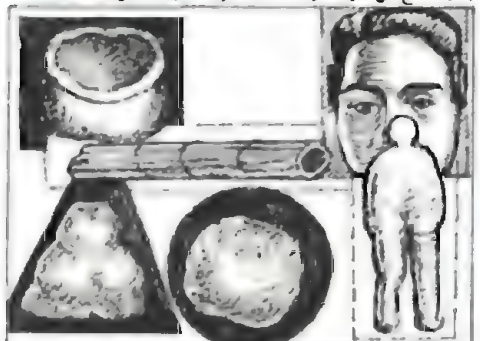
(٣) السطوح المقنطرة والمتحركة من جراء حركة النقطة



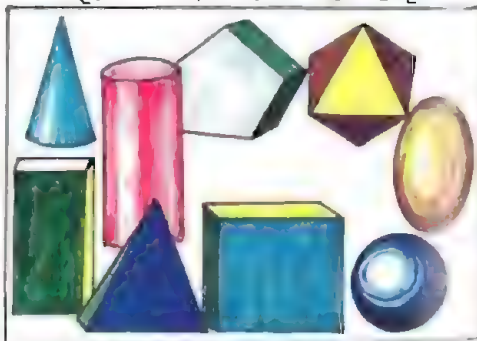
(٦) تاذج من جراء حركة نقطة مقاربة للسطح بأصول هندسية



(٥) التذاتج من الحجوم الهندسية وتذاتجها في مساحات الفراغ



(٨) كمال التذاتج لشبكة حتمية في الفراغ النصوص من الداخل وإلى الخارج



(٧) حركة الجسم في طبيعة الفراغ المسجل على سطح الأرض من منظور الإنسان



مقصودة اهدف . التماثل الأثرى لبرونكوسى يمثل النحام الجسدين في كتلة واحدة والثانية التداخل المتناغم في علاقة جسم الأم مع الجنين بشكل رمزي \* .

#### ٤ - الفراغ والنسب

نأتي على ظاهرة مهمة بما يتعلق بالنسب والأحجام والمقاييس وأهميتها في الفراغ . وقد عرفت الحضارات القديمة الصينية والهندية وما بين النهرين والفرعونية وحضارة انهود البحر في "ميركا الوسطى" . ما لأهمية النسب المصنعة في الفراغ ، حيث لها قوى روحية وإنسانية تؤثر جمالياً وخلفياً وفيها مما جعل قوة خارقة للكهان آنذاك . الحضارة الإسلامية والمسيحية المتأخرة . لعب جذر هذه الظاهرة الواسعة جمالياً في تشكيل الفراغ ونسبه في عقل الانسان وأثر به هندسياً ثم جمالياً مما جعله يتلهف بالمزيد من أساليب الفنون الروحية التأملية

وحركة النسبة والتناسب في مجموعة المسماة بالنسبة الذهبية أو النسبة الجمالية التي ثرت في تورييع مختلف السطوح وعلاقاتها وأبعادها وتناسق نسبها من الناحية اللذوقية والبنائية والملمدة مضاف إليها قوة الصعود على مرّ العصور كما في معبد المائتون اليوناني المتوفرة في واجهه وفي العمارة الفرعونية والعباسية وحرقة العمارة في عصر النهضة .

ان مفهوم النسبة الذهبية تنتمي إلى ثلاثة حضارات نعرفها نحن وهي :

أ - الحضارة العريقة ما بين النهرين .

ب - الحضارة الفرعونية .

ج - (الحضارة الاغريقية ثم الرومانية) .

ولكل من هذه النسب إنتاج وفير متطور سنطرق له في مبحث آخر والعصر الحديث أتى بنسب أخرى جديدة متعلقة بنسب جسم الانسان ابتداءً "بنيوتاردو دافنشي" وإنهاءً "بلوكوربوزيه" حيث وضع نسبة المودرنور التي سنشرحها مفصلاً فيما بعد .

هذه النسب التي ينظمها العنق البشري الفنان تعطي كثيراً من المعاني في البناء والقوة والجمال وتلعب دوراً جوهرياً في تطوير أذواقنا على نقل الجديد والمبتكر في الهندسة والنسب خلال الفراغ بجميع أنواعه . وفلسفة العصر لا تغفل هذه الناحية إذ تتدخل لتعطي صفة النوعي هذه الفلسفة المسماة فنياً "مسة الفن المعاصرة" .

إننا نؤكد ولا نسي أهمية جسم الانسان وحرقة أعضائه ومدلولاتها على هذه **التطريات** وسنعتبر وحدات الأعضاء وأحزائها قاسم مشترك بين الانسان وأعضائه و بين الانسان والفراغ الذي ينهه في حياته العامة وعلاقة **سب** الماء والعمارات والحدائق والدور والأشجار والسيارات والآلات والمكش وكل ما يقع تحت أيدينا **تصل** نسب جسم الانسان بشكل أو آخر إما من الناحية الوظيفية أو الاعتدال على صناعة وتركيب أجزائها وعلاقاتنا باستعمالها ستصبح مألوفة ومستساغة نفسياً وتأثير وجودها ومظهرها والالتزام والشعور بجماليتها بين الحين والآخر والتمسك بها في كبر من الأحيان وإذا غابت عما هذه السب أو تغيرت أو فقدناها في حياتنا العامة لوجدنا الوحشة والفراق بعينه تماماً . وسين نماذج لما نقول :

حينما كنا صغارا كنا ننذكر الأشياء التي سكناها ولكن رغم تطور السكن المعاصر وطبيعة تطور أجراء

سبه حسب مقتضى العصر فإننا نحن دائماً إلى سكتنا القديم إمّا لأمر عاطفية أو أمور ألفناها في صغرنا وفقدناها الآن رغم الراحة الممتعة التي نحسُّ بها داخل دورنا الحديثة .

سوف لا نكون مُغالياً إذا قلنا أن العلائق المنسجمة بين نسب العمل الإيجابي في حيز الصراع من الناحية الفنية هو سرُّ لكلِّ فنان وينتمي إلى الرياضيات من جهة وإلى الخدس والتقدير الشخصي من جهة أخرى وآلنا مرر فنانون عظام في بناء تكويناتهم الهندسية والتمثيلية والتصويرية وكما ذكرنا في مدخل هذا الكتاب يؤكد لنا ما ندعو إليه في هذا البحث \* .

# المبحث الثالث

## التأثير الفيزيائي والفني والنفسي للفراغ

مقدمة

١ - مفومات الفراغ وممولواته النفسية والزمنية والفنية في التشكيل .

مقدمة

١ - يقول جورج سانتايانا في كتابه الأحاساس بالجمال

الفراغ هو الظاهرة الأزلية التي خلقت مع الإنسان لتعطيها مجالاً واسعاً في التأمل ولنسجيم أفكاره وخياله فيه ليؤلف ما نقص منه إماً فيما يرى أو فيما يبدع أو فيما يسمع ويشاهد .

كل هذه لعوامل من العوامل الخلاقة عنده في عالم الفن وهي . التأمل . روعة المشاهد الجديدة . الخيال السابح . النقص والتكملة في الذات الإنسانية . الشعور (بالكوشتالت) . انتهى .

والاحساس المدرك في لعمل الفني يتوقف على عاملين أساسيين :

أ - كيفية تنظيم الفراغ الفني من مساحات وأجسام وأشكال بشكل مدقق انسيابي يخدم ويقوم بوظائف نفسية ونفعية متعددة .

ب - قبول وإحساس وإدراك الإنسان المنتفع ورغبته في الاكثار من نوعه والالحاح عليه كعملية ذات أهمية اجتماعية وفكرية وربما إعلامية ... إلخ .

وقبل أن نخوض في عملية تنظيم وتنظيم مفاهيم الفراغ على مختلف الفنون سوف نشرح العوامل النفسية المؤثرة في النسب والتناسب بين ذات الإنسان العميقة وبين البيئة الموضوعية التي يتأثر بها من خلال السماع أو المشاهدة أو الانتفاع . وكل هذه الدوافع لها عوامل تنظمها وتنسقها "عملية الذوق" بين وحدات عناصر الفن في تكوين الفراغ الأيجائي أو ما نسميها "بالكوشتالت" .

٢ - ملخص نظرية "الكوشتالت" لكوهلر

التكامل أو الكمال أو سدّ النقص الحاصل من جراء إخفاق الإنسان في حياته العامة هي عملية سدّ حاجاته هذه بواسطة عالم الفن أي الشدبة الروحية كما نطلق عليها في الفلسفة . هذه العملية ووسائلها تسمى كما ذكرنا وبذكرها علماء النفس بالكوشتالت . وسوف نبين الأهمية القصية التي تقوم عليها قواعدها ومدى تغفلها في الذات البشرية وعلاقتها المباشرة في الحياة اليومية ومشاكلها واضطراباتها وكيفية تلافي هذه النواقص فنياً وذلك عن طريق انتخاب المعنى المقصود نسبياً لأرضاء نفسية العنان من خلال عمله الفني الذي سيقدمه للمشاهدين والمتفرجين منه على خير وجه .

معنى "الكوشتالت" في علم النفس هو اختيار الكلمة المناسبة للمعنى المناسب . وذلك لتنسيق وإظهار معنى العبارة المناسبة في اللغة مثلاً . وهذا المعنى لمشجوع من جراء تسيق المفردات اللغوية يمكن للكلمة الواحدة منه

أن تقوم بوظيفة ذات معاني مختلفة عبارات مختلفة . تؤدي إلى أغراض مختلفة رغم الكلمة أو الشكل المرسوم هو نفس الشكل ولكن معناه يتوقف عما يحيط به وحواليه من أشكال في الفراغ المورع . ومن الخطأ القول " هذه النظرية وجدت من أجل التشكيل أو الأدب أو اللغة " .

و سنورد هنا ما أتى به الدكتور اليسوي من أمثلة ليضرب بها مثالا على تعدد معاني الكلمة الواحدة لارتباطها بمفردات مختلفة من قبلها ومن بعدها . فالتشكيل القائم على تنسيق التناسب المناسب في الفراغ ونوعيته واستعمال المواد المناسبة له مع أدواتها مصحوباً بالشعور النفسي بالراحة . هي عملية تطبيق معاني "الكوشنالت" المختلفة حسب مقامها . وقد قال العرب قديماً ما بهذا المعنى (لكل مقام مقال) \* .

لو أن مهندساً مصمماً انتخب أثاثاً كثيرة الحجم كثيرة اللون لانتناسب والفراغ الذي يحيط بها فماداً سيحل أذى في تنسيق النسب الجمالية بين أشكال الأثاث وفراغ المحيط بها ؟

وسين أفضل العوامل التي تقودنا إلى "الكوشنالت" (حسن تنسيق الذوق والاختيار) :

أ - الاحساس الشعوري ولادراك بالتنسيق الذوقي في اختيار أفضل الأشكال والألوان ووضعها في الفراغ المناسب والأساس في تكوين وتنظيم كل عملية بناء في التشكيل الفني .

ب - الدافع الى الشعور العالي والتنظيم الهندسي المدرك من قبل الآخرين والفنان على السواء وله دافع نفسي بين عطاء وتلقي . يميز بواسطة العقل والرؤية والحس النفسي حيث المشاهدة .

ج - إذا كانت الهيات الفنية الموضوعية في الفراغ غير ناضجة أو مرتبكة أو غير مستقرة أو ناشرة تقوم النفس البشرية برفضها وربما كان رد الفعل هذه الظاهرة "أن يقوم الانسان أو الفنان بالمسعى والاسراع بقوة ديناميكية دامغة محاولة تنظيمها عملياً" . هذه العملية تسمى التنسيق في الفراغ بين السالب والموجب وتسمى عملية الابداع والتكامل في الفن .

د - التكامل "هو القيام بصياغة الحياة الأساسية form- لتشكيل المطلوب ولأن الذوق يتفاعل مع النواقص التي تحس بها النفس البشرية . والتذوق المتكامل "الكوشنالت" يأخذ مكاناً أساسياً في عالم التشكيل وتشكيل الفراغ ويعتمد على منطق قانون حسن التنظيم والتنسيق وتعميق المعنى والهدف وإعطاء الصبغة الجمالية الخاصة للفردية الفنية لعمل الفنان .

هـ - هذا التنظيم الذي يقوم به الفنان والانسان على السواء كل في مجاله يستند الى الشعور والادراك حين يضعه كعمل فني وحين يشاهده الآخرين . أي العلاقة الوثيقة بالشعور النفسي المستمد من ذات الانسان . (مشاهد وفنان)

\* الفن والتربية للدكتور محمد اليسوي ( ص ٧٢ ، ٧٤ ) ، الطبعة الثانية القاهرة ١٩٥٧ .

حرب الله مثلاً ، وضرب هنا بمعنى وصف .

حرب المدرس عبا ، وضرب هنا لفيد معنى العقاب البدني .

حرب محمد في الأرض ، وضرب هنا بمعنى أنه سار لابتداء الزرق .

هذا ضرب من العتب ، وضرب هنا بمعنى نوع .

وفي عمالي موسيقى يضرب مثلاً آخر بقوله : إن القطعة الموسيقية يمكن أن تعرف عنها خبر بعد عرقها بمحتاج جديد ولو فرضنا أن الملحن عيسى يكون من من بعدد رأي من أحراره لم أعهد له من لغات جديدة . فمن الممكن التعرف على نفس النحن رغم اختلاف الملحن في اختيار أي أنه اختلاف ضرب وضع الأجزاء هذه ضمن التعرف على الكل . وذلك لأن لكل صيغة مميزة له . بصرف النظر عن خصائص الأجزاء وهي أن هذه المكونات في هذه الأجزاء يدور الرجوع إلى الأجزاء له وضع في المجتمع يختلف عن وضعه لو كان متزوجاً وإن نواظري في المسجد يختلف وضعه تماماً عما لو ركبناه فرداً عادياً مكرراً مثلاً فهي كل هذه الأجزاء تنبع المعاني بما تعطينه من معنى مربوط بما حواها من ادراك عام لتلك المعاني . والطابع الخاص للمعنى هنا يتوجب تواجدته في وسط أعمال الأخرى ليكمل معناه الجديد

و - إن قانون البراكناز في علم النفس قانون هيزلي يقوم بتوزيع جميع عناصر القوة فيما بينها كأساس طبيعي وذلك بنسب متوافقة متكافئة موزعة تؤدي الحد الأقصى من قوى العمل والفاعلية والاستقرار الوظيفي .

ز - وصفات التشكيل الآتية هي : البساطة . التناظر . التوافق . التكامل . الوحدة . وهي عوامل حسية وطاقة توزع بالعدل على عملية التدفق (الكوشنات) حين وضع صياغتها فيها ونعطيها تماسكاً ووحدة للعملية في بنائها الكلي . ونرجع في أصلها إلى الخمانية والطموح الأصل في نفس الأساس (سداً للفصم الذاتي) في الكمال الجمالي . ومن أهم صفات العوامل التي ذكرناها هي : الألياق . الموازنة . التناظر . الوحدة الرؤية ... إلخ .

ح - تقارب الأشكال وتبلورها المتساوي isomorphous عملية تنسيق الأشكال والخيوم وتشكيلها هندسياً وفيها تمثل القانون الأساسي بالاحساس والتوافق بين (سء السب ونوافقها الروحي مع النفس البشرية فيما كان) وخاصة لعلاقة بين تركيب الأجزاء المتحدة في أجزائها العصبي عند الأساس والقوة والطاقة المحركة لحسسه والتنسيق القائم بين هذين العنصرين المتداخلين في تكوين الإنسان الجسدي والعقلي . أو الجسدي والروحي .

ط - إن نتائج إدراك الشعور بالأعمال الفنية تقسم إلى عاملين :

١ - الشعور بقوة إحساسنا ناتج عن قوة فعالة خارجة عن حسنا من جراء وجود عملي تقني يبعد عنا ويجذبنا إليه ونسميها «الجذب بواسطة الرؤية الفنية»

٢ - تكافؤ الجهاز العصبي مع طاقة وفعالية الجسم حيث تتكون لنا رعة ملحمة لمشاهدة الأعمال الفنية .

ي - الإنسان كجهاز حساس\* يميل دوماً للشعور بالأعمال الفنية سداً للفصم في داخله ورداً لفعل انطموحات التي يتوق إليها كلى منا للكشف وحت الاستطلاع والرغبة في الجديد من الرؤية وسداً لهذا النقص . هذا لقانون إذا كان منحاً في نموست سيدفعنا لأمرين :

١ - أن نكون منفذين للأعمال الفنية مهما كان نوعها ومستواها وهذه الظاهرة تسمى القام بها «الفنان»

٢ - وإذا كانت رغبة منحة غير متحركة للنتاج نفعنا راغبين بالمشاهدة والاستماع ونسمى حينئذ جمهور الناس «بالمشاهدين» .

إن هذا الجهاز العجيب المتحرك من لحم ودم ويسمى بالإنسان المتكون من دماغ وأعضاء متحركة كالجسم . هذا الوعاء يحتوي على جهاز الكتروني يسمى «الدماغ» أو (الجهاز العصبي) هو الذي يقوم بعملية لتوازن المدرك للتوزيع المتبادل بكل مقوماته في عالم الفن .

وعملية التعادل تقوم بتقنين صياغة «التدفق المدرك» (الكوشنات) وبدونها تقف هذه الظاهرة عن عملها .

وستتكمّل عما وجدنا من نظريات وهن تنطبق عملياً على القوانين التشكيلية المختلفة ؟ كالأعمارة ، النحت ، الرسم ، الزخرفة ، التصميم والفنار وكل الفنون الأخرى المتلحقة بها والتي تسمى بالفنون الصغرى كالفنون الشعبية والمعادن المكشّفة والأبسطة والسجاد والصياغة ... إلخ

## ١ - مقومات الفراغ ومدلولاته النفسية والزمنية والفنية في التشكيل

### ١ - العمارة

كانت العمارة والبناء من أهم مشاكل الإنسان وأساس من أسس الحضارة الإنسانية إذ لولاها ما كان التقدم في الأحقاب التاريخية التي أعطينا هذه الراحة في الحركة والابداع والدرس والابتكار وتأسيس المدنية داخل المدن والعمارة لها أهداف ثلاثة على التتابع :

- ١ - ملجأ للعادة الروحية أي كان نوعها عند الإنسان القديم مثل الحضارة الصينية والآشورية والفرعونية واليونانية والرومانية والعربية .
- ٢ - ملجأ للإنسان ابتكره من أحل حياته اليومية ومعاشه وتربية أطفاله والسهر على حياتهم . إذ أمر السكن ملجأ عزيزي دعى الإنسان الركون إليه لعدة عوامل مناجية وبيئية واجتماعية .
- ٣ - تكوين القرى والمدن من جراء تجمع مجاميع سكنية متعددة يتوسطها **المعد** **وساحة أمامية** وملعب للأطفال والشباب وربما المدارس متأخراً وزيت القرى والمدن **بحديقة جميلة تضيئ** عليها طابع الكوشنالت الحسي لتصبح مقبولة . السكن يركن إليها الإنسان في وقت فراغه مع أولاده من حياة العمل وصرف هذه الأوقات باللعب والأمر النافعة الأخرى .

وتطورت عملية السكن والمعابد وبناء المدن كما نراها الآن معاصرة ومرّت بمراحل عديدة وتطورت الآلية البسيطة كالأكواخ البدائية إلى قصور وعمارات شاهقات في أمهات المدن المعاصرة وخير نماذج نراها العمانر الهندية والصينية والعربية والأوربية والأميركية المعاصرة .

وعملية فن العمارة تحتاج إلى دراسات معمقة وخبرة طويلة ومعرفة جمالية واسعة في أصول تطور العمارة منذ تقديم حتى الآن وهندسة المدن وتخطيطها دراسات وأصول واسعة تحتاج إلى دراية ودرس وتشكيل واسع مضمي على الحياة المعاصرة سكن جيد وراحة وذوق وتحرك إنساني بمجاميع منه إلى مراكز عمله ومن ثم رجوعاً إلى سكنه بسهولة وأمان .

ومن أهم ركائز الإنسان الأساسية في تخطيط وبناء العمارة هو السكن والراحة اليومية بما فيه من نوم وحركة ومأكل ، هذه العوامل الثلاثة هي أساس كل المشاكل التي تعترى المعمار في عملية تخطيط البناء .

ومن أهم هذه الأمور حركة جسم الإنسان داخل هذه المقاييس الفراغية وحركته الدائبة . مضاف إليها المناخ من حرارة وبرودة وبهوية وتأثير وضوء ساقط من الخارج إلى الداخل . ودراسة المنطقة وصلاحياتها الجغرافية للحياة اليومية وقربها من شواطئ الأنهار والبحار والبحيرات ... الخ .

وكذلك تأتي المنفعة والتكلفة الاقتصادية . وبعد التوفيق والتنسيق بين كل هذه العوامل يأتي عامل استخدام المواد الأولية وذلك لنمذنة ، التكوين الجمالي ، للإضاءة ، للراحة والحاجات اليومية من مرافق صحية ومطابخ ... الخ .

هذه العوامل تنطبق على تخطيط المدن مضاف إليها الشوارع والتشجير ومواقف السيارات والدوائر الرسمية والمعابد العامة وحركة المرور والحدائق والمدارس والملاعب والموانئ والمطارات والفنادق والأسواق التجارية والأسواق الصغيرة والدكاكين والخوانيت وبعض من المعامل الملحة لحاجة السكان يومياً .

كل تلك تحظى فكرة في كيفية تكوين وبناء السكن والمدن ولكن فوق كل هذا يجب إضفاء المسحة



الجمالية العامة التي تحقق لنا طابعاً معيناً حضارياً مستمداً من طبيعة الشعب الذي يعيش خلال هذه الفراغات ويحبها والتي تسمى (المدن) ، وسنطبق عملية الكوشنالت في تنظيم وحدات تشكيلية من الأحجام والمجسمات على نماذج مختلفة التكوين ذوقياً لوضوح القاسم المشترك بينها وبين ما نبتغي من إيداء فني في عمالية سكن وبناء مريح حسب مواصفات وشروح تنطبق على حالات مختلفة وبفكر المفردات التي مرورنا بشرحها سابقاً .

عملية النسبة والتناسب في الفراغ يجب أن يكون له علاقات مع جسم الإنسان وحياته اليومية داخل البناء وحركته في الطوائف المختلفة والغرف دون عواء وبسهولة ديناميكية متصلة بحركة الشوارع والحدائق وكل الأغراض التي يرتادها الإنسان من خلال السكن والبناء الذي حوالي سكنه الخاص اليومي ، وسوف نوفي هذه الناحية بسبب الإنسان التي وضعها "لو كوربوزيه" وأرجع أصولها إلى حركة وسبب جسم الإنسان والنسبة الذهبية التي لها صلة بين الفراغ من جهة وحركة وسبب جسم الإنسان من جهة أخرى الموضوع الأساسي في هدف البناء وسكنه من الوجهة الخاصة والعامة\* .

ب - عناصر وفكرة تكوين البناء

النسب الجمالية ونماذج منها عند :

١ - بالدازار بيروترزي Baldassar Peruzzi (١٤٨١-١٥٣٦) والمسماة بالنسب بافائدة الزمن Timiess proportions\*\* .

٢ - ليوناردو دافنشي (رسم جسم الإنسان - داخل الدائرة) نسب وتناسب الجسم والنموذج محفوظ في أكاديمية فينسيا - إيطاليا .

٣ - نسب جوزيف بور Josef Bouer ١٩٦٨ الموضوع من مادة فايبر كلاس وهي نسب ذات علاقة مباشرة بجسم الإنسان مع خلفية من خشب ونسبها تحتوي على معاصرة في الفن الحديث\*\*\* .

٤ - لو كوربوزيه Le corbosie المعماري الفرنسي ، والنسب التي وضعها تسمى المودولور وسوف نعطي لها من الأمثال في الشكل (٩٣) مع الشروح الآتية .

نظرية المودولور

نظرية المودولور ونسبها وإنطباع هذه النسب على جميع الأبعاد والفراغات المعمارية المعاصرة وتكييف تكوينها نسبة إلى جميع ما يقع من استعمالات وحاجات الإنسان اليومية ومستنده إلى نوع متطور من النسب الجمالية بقم جديدة لا تختلف عن عناصر النسبة الذهبية ولكن هذه النسبة جزئت بشكل جزئيات جديدة وجمعت كأجزاء متطورة أرناى لها لو كوربوزيه الاستعمالات الجبرية التي تنطبق على ما يلي :

- ١ - هندسة العمارة والبناء بجميع أجزائها وفراغاتها وأسسها .
- ٢ - الأثاث المنزلية ومدى انطباق هذه النسب عليها وحين تجربتها أعطت أشكالاً وهيآت حديثة .
- ٣ - الآلات والمكائن المستعملة كأجزاء جمالية في الحياة اليومية كالنقلون ونسب التلفزيون والسبينا\* الشاشة\* وما إليها من السبرات والعربات .

\* Visual Aesthetics, by J. J. Lucio Meyer, P. 61, 62, 63, 64, 66, Pub. by Leend Humphries, London 1975.

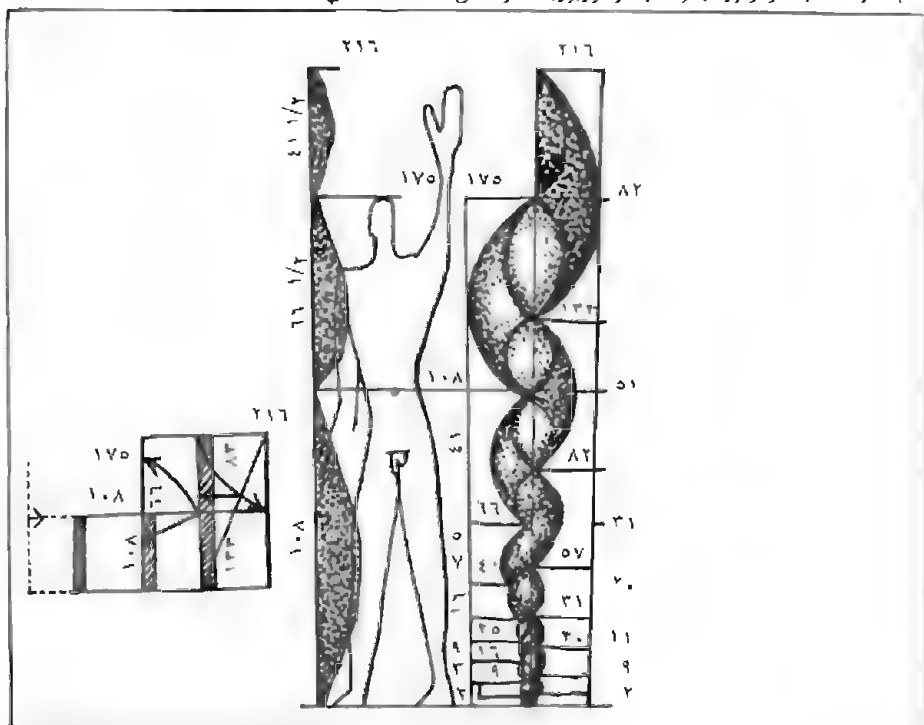
\*\* هذه النسب من Timeless proportions تعني تلك النسب المعمارية الشكلية المعينه التي يصلح استعمالها لكن عصر ولكن زمن سابقاً ولا يستعمل لأنها تنفق ودوق الإنسان المعيق المربوط بسعيه وغرائزه وهي على أي حال مكان وزمان وهي نفس نسبي النسبة الذهبية كاستخدام علم متداول

\*\*\* المفاير كلاس : صفائح زجاجية لينة قطع بفرصة مادتها .

معماری



ۛ (ۛ)



يؤرخ لوكودويوتا نظرية أخلاق جسم الإنسان منسب المسجلة أعلاه ونسبته حازا على الفراغ ونسب الخوف، والقدمات والاثبات (والمشاهدة والتفكير) والباحث الصناعي والطرق والتدخل والفرح والسلام، وأخذت الممارسات، والأسواق، والمزيج، والمفكرين (والشعبي) يشعرون، وكل ما يستعمله الإنسان حديثا، يرد سنة، وروايتها تعود لمسب التي سجلها هذا في جسم الإنسان.

- ٤ - المضاد والكراسي والموائد والشبابيك والأبواب .
- ٥ - الحدائق والساحات والشوارع وارتفاع طوابق البناء .
- ٦ - الاختزال في بناء اسقوف المنزل وارتفاعها التي لا تعدو ٢٥٠ سم أدت إلى خلق فراغ داخلي ذو أبعاد تتفق بالطول والعرض والارتفاع مع هذه النسب .

هذا التطور الحاصل في الحياة العامة البنائية أعطى جمالية جديدة متكررة تتفق وطبيعة حياة الإنسان المعقدة الحديثة وأرسي قواعد الحركة والسهولة لها في التصميم . حيث المدن الكبيرة والحياة الروتينية والسكن المكتظ . كل تلك حلقت نسباً جديدة تتفق مع فكرة الاقتصاد في توزيع المساحة والفراغ .

ومن مظاهره «البناء دون لمسات الفن إن كانت تحت أو رسم أو تصميم . وكلما شحنا هذه الروح ، قربنا الإنسان إلى أن يحس قريباً من نفسه الداخلية وتخفيف الضغط الناتج عنها من جراء الميكانيكية المعاصرة وكثافة سكان المدن وحركتهم وتضارب أهدافهم .

ونجد الصور الحاصل في العمارة الحديثة ليس أمراً هيناً في تقبل ذوقه . ولكن إيمان وأبداع الفنان جعلته يقاوم القديم والحياة السالفة للقرون السابقة وتخفف ووضع مفاهيم جمالية ذات فلسفة عملية تتفق وروح المعاصرة واسع الشكل (٩٣) نموذج (٢) مع التعمق في رغائب الذوق الإنساني المتصل بالكوشنالت .

ج - النحت

نسب ليوناردو دافنشي

شكل (٩٤) : لم يكن ليوناردو دافنشي رساماً ونحاتاً حسب ما كان عالماً فيزيائياً مطبقاً ومهندساً معيارياً وخطراً لكثير من وسائل السلاح والقلاع والمكائن الحديثة وموسيقياً بارعاً وفيلسوفاً فذاً وكاتباً متيناً وله مؤلفات لا تحصى في البحث والفلك والاستقصاء . وقد وضع كثيراً من قواعد البناء والعمارة والنحت ونحى سوف نشرح في هذه الخلاصة علاقة الأشكال والنقوش بالنسب له .

النحت الذي كان يمثل عصر النهضة له مقومات وأبعاد ذات علاقة مربوطة بالحرف والفراغ الذي يحيط بهذه الأبعاد . وقد ارتأى كذلك كما فعل «دورر» ولوكوربوزيه وغيرهم من بعد ، أن الإنسان ونسب جسمه لا يمكن أن تنفصل عن نسب أعضائه وعن مستلزمات الحياة اليومية التي يحتاجها لأغراضه الحياتية وعليه ما وضع من مساحات وفراغات كانت ذات طابع مربوط بالنسب التي مارسها اليونانيون والفراعنة من قبل . ونجد جذر ما ابتكره الإنسان لم يكن إلا حصيلة صلته بالطبيعة والاستفادة منها وأول نحت مجسم للحياة هو احتمال الإنساني المصنوع من الخشب الذي نستخدمه كمودج مختلف الدراسات التشكيلية والتمهادية .

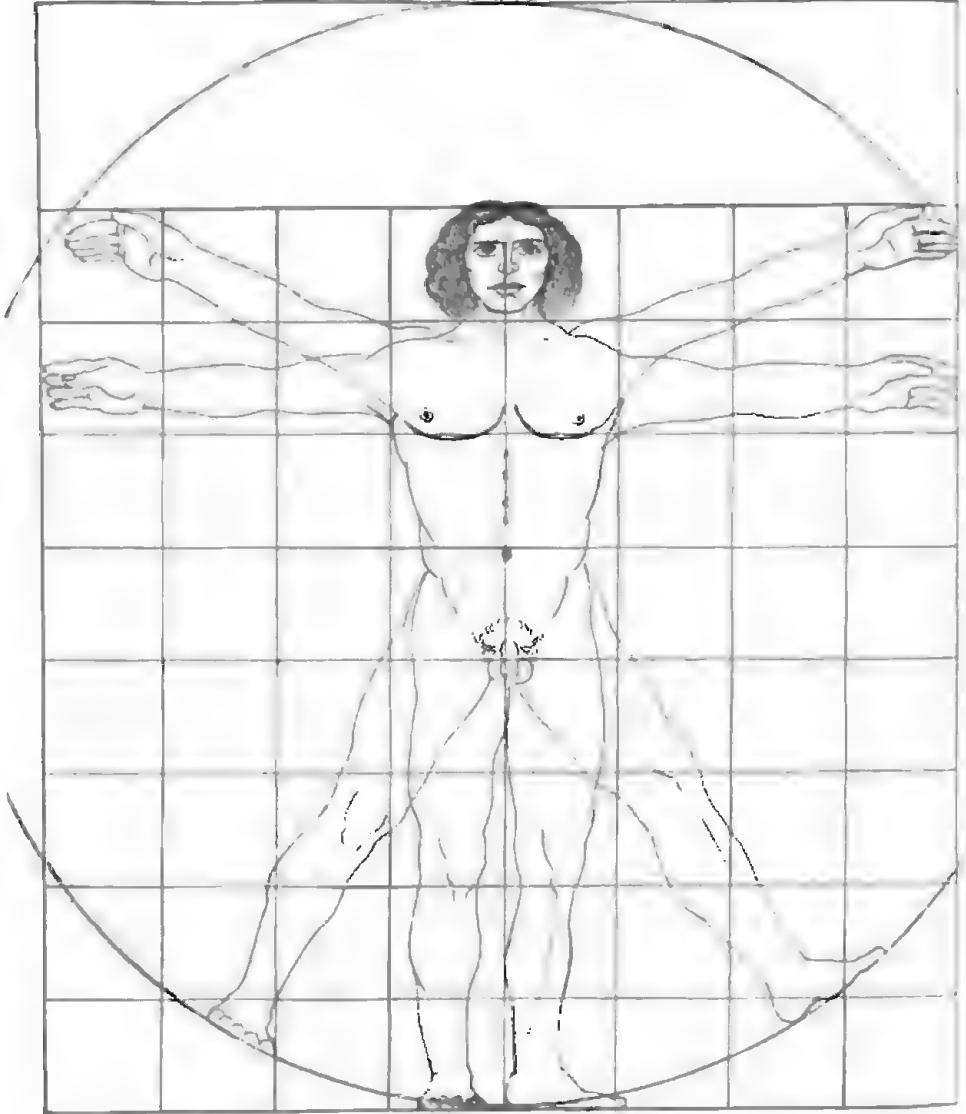
وقد طغت هذه النسب في إبان حركة النهضة في أوروبا على جميع الأعمال الفنية ولازل تأثيرها قائماً ومنغلقاً في لصناعة والعمارة وتخطيط المدن والتزيين والتصميم وتصميم المكائن والأدوات المنزلية الدخلية على اختلاف استعمالها .

النسب التي استعملها ليوناردو في جسم الإنسان في الشكل رقم (٢٠) (٩٤) رجع إلى النسبة الذهبية وأخذ أي نسبة منها تناسب قياس الورقة التي استعملها .

وسنقل هنا الشكل (٩٤) بالنسب والطريقة التي اتبعها شارحين الخطوات المطبوعة على هذه الفكرة .

# شكل (٩٤)

نقاس جسم الإنسان عن ليوناردو دافنشي رسمها ١٤٨٥ - ١٤٩٠ حسب مقاييس النسبة الذهبية تتخلفها الدائرة وهي نقاس ٣٤,٥ × ٢٤,٥ سم. نقتت عن الصورة المحفوظة في ملفات إكاديمية فيسبا - بإيطاليا وقد نقلتها هنا بقياس ١٣ × ٢١ سم. نيعا تطابقة النسبة الذهبية نفسها.



نقاس أبعاد وحركة جسم الإنسان الدائرية في الفراغ حسب النسبة الذهبية اليونانية وقد حركها ليوناردو بشكل دائري بالأعضاء

خذ ورقة وأرسم عليها مستطيلاً ولنفرض نسبة ١٣ - ٢١ سم ونصف هذا المستطيل أي  $21 \div 2 = 10,5$  ولنعتبر ذلك يساوي نصف القطر ورسم دائرة من وسط المستطيل ونجد حواشي الدائرة نخرج عن قاعدة المربع إذا كان المربع يساوي  $13 \times 13$  سم =  $169$  سم<sup>٢</sup>.

وهنا أعطى النسبة الذهبية إضافة بزيادة عن القاعدة وهي ١٣ وهذه الزيادة هي ٤,٥ وحدة فاضافها إلى ١٣ لتصبح = ١٧,٥ أي فرض انه ٤,٥ من نفس النسبة الذهبية إذ قسم العدد ١٣ : ٣ = ٤,٥ سم الناتج و ٤,٥ هي حصيلة لقاعدة لضلع في مستطيل النسبة الذهبية المفروضة .

في هذه الحالة أضافها إلى الضلع ١٣ فكان الحاصل ١٧,٥ وهو ما فرضه لجسم الانسان داخل حركة الدائرة التي مجموع قعرها يساوي ٢١ وحدة .

وعليه فالطول هنا ٢١ - ١٧,٥ = ٣,٥ يبقى فارغاً كقطاع في الدائرة أي فراغ ليتسنى لحركة الذراعين التحرك بحرية داخله كما في الشكل (٩٤) .

وأصبح الآن لدينا مربع مفروض بقياس  $17,5 \times 17,5$  سم وقسمت إلى ثلثي أجزاء كاقسام لجسم الانسان وهي نفس الوحدات التي ينتخبها الفنانون لهذا الغرض دائماً كتقسيمات مساعدة لرسم جسم الانسان العادي وكوسيلة للدراسة . وخلال هذا المربع العام والدائرة حرك الجسم إلى الاعلى والاطراف إلى الجانب ويمكن للسائق أن تتحرك مع اليدين ميمناً وشمالاً فيكون يحمل الحركة متوسط النسبة الذهبية المفروضة ( شكل ٩٤ ) .

وعليه فالقائيل الأكاديمية ترجع في مردودها على الغالب لهذه النسب الشاملة حمالياً للقياسات والنسب للأعضاء في جسم الانسان وعلاقاتها بالفراغ والحركة لا تتوفر للجسم إلا في الفراغ .

التحت له تطور ومدلولات ويرجع إلى امور عديدة منها : النسب ، الحركة ، الملمس التركيبي ، الكتل ، الضوء ، البناء ... إلخ . وكل العلاقات والأسس ترجع في مظهرها النهائي للعمل النحتي إلى عامل الفراغ الذي سوف يعيش خلاله التمثال وكل عمل مجسم له الصفات والقواعد والأصول التي يعيشها خلال الفراغ .

ولكل نوع من النحت له نوع من الفراغ ينسب من خلال وجوده فيه وإذا فقد الهدف من هذا التنسيق المطابق للملمس الخارجي للنحت ومصموم المنحوتة وأصولها في الفراغ ، كان ذلك نشازاً فظاً مدمراً لعملية النحت ذوقياً وتهديباً نسبة إلى نظرية الكوشتالت السابقة .

ليس فقط وجود النحت في الفراغ يقرر نوعية العمل النحتي المراد وضعه بل الأسلوب المتبع في تكوينه ومدى صلاحية المصموم مع الجو الذي ينعشه التمثال . والنحت يمثل التعبير الخارجي من جراء التعامل مع السطوح المنحوتة في كل جزء منه . وسنأخذ مثلاً :

أعمال النحات مرنيني التي تنتمي إلى عهد الباروك في عصر النهضة أعمال هذا الفنان الغد لم تكن هي الأفضل إذا ما قورنت مع أعمال ميخائيل أنجلو بوناروتي أو أعمال ليرودو دافنشي أو أعمال دوناتيلو الفلورنسي بل ذات سمات مميزة في الأسلوب ولها تكوينات تشغل فضاء معيناً يتسق وهذا الأسلوب كما نشاهد ذلك في أعماله في (فونتان دي تريفي ، بركة تريفي) في روما Fontana di trevi Roma . حيث حركة الخيول العنيفة تنفق مع أسلوب بناء الكنيسة التي تسبق هذه الخيول وحركتها تنفق مع حركة المياه المتدفقة حولها وسرعة

جزء مكمل للهندسة المعمارية وخالق لها الأجواء الروحية الميسورة في السكن. ويتصف بالنمط the texture المناسب والهيئة form المناسبة لأسلوب بناء العمارة الناجم ها . أو المكمل لجمالياتها .

وموضوع الملصق التركيبي أساس في النص المعاصر ويتفق مبدئياً مع الصياغة العملية للماحية العبة خلال هذا العمل وكيفية إصنائه بالأجواء إلى العمارة المحيطة به وكيف يكون لعمل النحتي حرة مكملاً وتزييناً لمنهدين أو الحديقة والتنايبع التي تبني للزينة . ولها علاقة بمشروع الأعمال النحتية المشار لها .

كل ذلك يتبع خشونة الأسلوب ونعمته وكيفية وضعه في تخطيط المناسب حواله ومدى صحة الوضع والانساق والانسجام اخاصل مع المجموعة التي تحيط فراعات التنظيم الخالفة لجنو معين في مواضع البناء المعماري الأجواء المساعدة لظهور المحسم في جو وفراء مناسب ذوقياً .

مستعرض نماذج ثلاثة حديثة منقولة عن أصولها مظهرين فيها علاقاتها بالفراغ والجو المحيط بها . والمواد التي تختبئ بها ."

الشكل (٩٥) يمش عمداً برونزياً من أعمال النحات الانكليزي هنري مور، وضع في فراغ بين جدران من الطابوق ذو اللون الفاتح وعلى قاعدة لونها أبيض من الجص الناعم والورور ذو لون غامق خش الملمس قد انسجم الملمس التكويني الخشن للتمثال مع الجوانب الخارجية المكشوفة والمخاطب بفرغ محدود بحيطان ثلاثة .

والنحت سطحه خشن والجدران أقل خشونة مباشرة بسقوط الضوء عليها والانعكاسات الفاتحة مما يجعل القتال واضح المعالم في جباله وخشونة ضوءه والتأمل الشعري الناتج عن المشاهدة في الفضاء المكشوف مما يعطيه اتصالاً بالطبيعة مباشرة . دون اللجوء الى أجواء الصالات والغرف لأن لمس القماش وأبعاده وتكوين صياغته تجعله مناسباً لتفراغ من هذا النوع يضيف عليه حماية طبيعية دون تكلف أو فجاجة .

أما أبعاد التمثال فهي أقرب ما تكون إلى أبعاد النسبة الذهبية والنسبة والمقاربة في هذه الأبعاد هي (٥٥-٨٩)، بينما أبعاد التمثال الحقيقية هي  $(\frac{1}{8}, ٥٣, \frac{1}{8}, ٨١)$  أي مقاربة . ويتميز هذا النوع من البحث بخلل مقاربة إلى صياغة النظام الطبيعي للحيوانات ولو حققنا ملياً لوجدنا العلاقات واضحة في هذه الصياغة الشكلية النادرة .

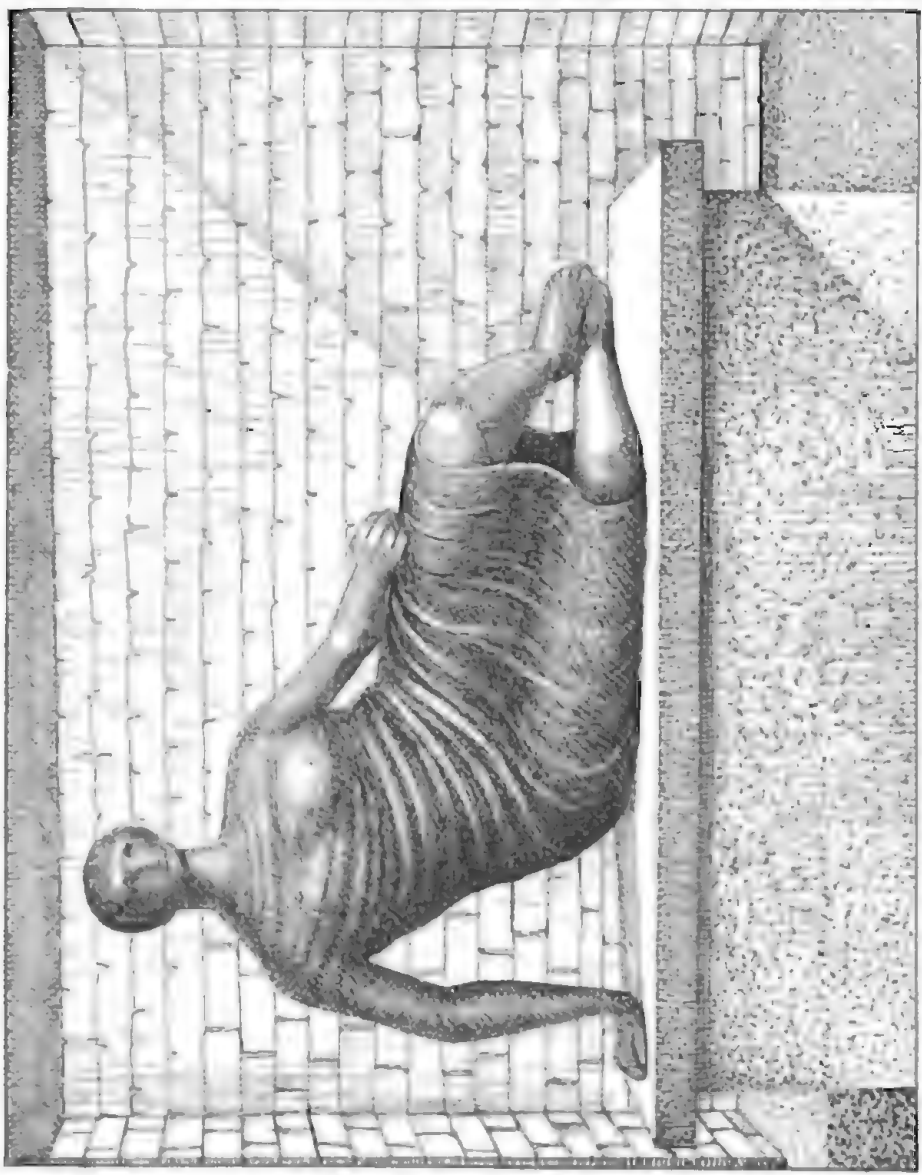
ریک باتلر Batler

اشكال (٩٦) نصب السجيري السياسي المجهول للفنان الانكليزي ريت باتلر Batler نشر كيفية وضع

سنة ١٩٥٠م تولى برسي المجلدات والتمار وقد لا تكون الثاني من ١٩٥٨. الأك موروني والألم من مايو. غير بلوسيو المطابق لعمارة فنيية خاصة تتركب. احتسب.  
معدن الباع من نغانس، بنسب أسلوبه، حركة حسامة أنشئة كحركة مقادير المقوع داخل طبقات مصغرات والأشعة التي يركبي الأعمدة وحركات أحشائه قسم  
الديناميكية الزمنية. ومن أشهر أعماله: بونيتوس العاصي، (١٩٦٦ - ١٩٦٩)، مازو (١٩٦٩)، متول غريغور (١٩٦٠ - ١٩٦٢)، اللندنية تيريزا (١٩٦٦)،  
ترجم ١٩٧٦ Michlangeli London 1976 Penguin Books Ltd. Pub. by Allen Lane, 167, 168, 169. Sculpture, by Rudolf Wittkower, ١٩٦٩. في  
مداخل أتلانتيك (١٩٦٩)، من أشهر أعماله ثلاث ١٩٥٠. لوجوب في متحف أكاديمية فلورنسا، (١٩٦٩)، (١٩٥٠)، فيلوجوب في  
مداخل كنيسة القديس بروس. وهم كل أسداه أعداد، خصه أسداسه بعد تتركبه من على الصليب، لكنه وكان عمره ما يقرب من  
٩٠ سنة. خلال موسى هي من لفرام الأبطال موجود في كنيسة القديس بروس أو الزاوي في روما، ثفته سنة (١٩٦٢ - ١٩٦٦).  
١٩٥٠. ديسي. وقد في ديس من أعماله ثلثا. سيم عمله الخشي بالعمامة للشجرة لبعض البضعة ومجد أغلب أعماله مسجلة

د. طارق حاتم طروسى عاش آخر أيامه معاصراً ليخاى النجلاء، ومن أشهر أعماله بناء فيه كنيسته فنورسا المشهورة وتشييد العديد من المساجد.

تمثال المرأة النوشية المنكئة  
 شنت من اصيل هيري مور ١٩٥٧  
 روبرت ايرلاند  $\frac{1}{A}$  ٥٣ ربح الطول  $\frac{1}{A}$  ٨٩  
 ربح معروف في مدينة مونتريال  
 الانجليزية في مدينة جيسلمانغتون  
 ظهر روبرت ايرلاند من الطول الفاتح  
 شنت وهو كبروز عصبور من هذه الحزن  
 مادة الكسب معار تماماً للبروز وعلى قاعدة  
 بطنه جصية  
 ان شنت البروز وملسه واضح مدأ في حذا  
 لبراز الذي جعله شنت شاعرية للحت  
 ويحلي حراً عصبياً في فراغ راسخ بالول  
 والنفس إلى مادة اختار فلتحور شيا



هذا النصب حديدية ضمن فراغ .

هذا النصب مرفوع على صخرة مرتفعة بمقدار عالي عن سطح الأرض ومنحوت من مواد معدنية وقضب حديدية قديمة ملحومة ومركز عليها بعض الصفائح المعدنية وعليها قطع صغيرة تمثل السلام ولكل منها معنى والأشخاص الثلاثة يمثلون الإنسان وكفاحه السياسي بالنسبة لتحرره ، والنصب الشاغل في الفضاء (الفراغ) رمزاً واضحاً .

المضمون : هذا النصب يمثل : نسجين السياسي وحرية العمل وانطلاقته إلى الأفضل . فالفضاء هنا أمر محتمل يمثل الانطلاق ضمن الفراغ وسمو أفكار السياسيين الذين يكافحون من أجل حرية الإنسان سياسياً واجتماعياً واقتصادياً والسلام هي رمز لصعود الإنسان الحضاري عن طريق الانطلاق إلى الفضاء الخارجي الذي يمثل قضاء الحرية . حرية التعبير والتفكير والعيش والتضحية .

والأشخاص الثلاثة رمز للإنسان سياسياً وحرية على الأرض ومعاناته من أجل إسعاد الأجيال المعاصرة والقادمة الصاعدة . وهم يمثلون وحدة الرأي والتكامل الاجتماعي والسياسي والانساني .

إن إعطاء الفضاء والارتفاع الشاغل والقاعدة القائمة على الصخر . دلالة متينة على رسوخ الفكرة نفسياً بقاعدة متينة رأسية وفروع الصاعدة إلى السماء رمز لبناء حضارة الإنسان الصاعدة في فراغ الزمن إن صح التعبير .

كل هذه العناصر في المضمون تشكل الرؤية الفنية لهذا النصب النادر رغم بساطته وبساطة أولياته ومواده .

بالمو كاركاللو

الشكل (٩٧) تمثل الرسول بوحناً المعمدان ، مصبوب من البرونز للفسان بالمو كاركاللو سنة ١٩٣٣م ويمثل فكرة واضحة عن الاستفادة من الفراغ والنحت المعشق خلال الكتلة في جو ذي فراغ معين لجو من الأشجار والخديقة . وهذه الحالة ينقل لنا الفنان المعنى النفسي للمشاهدين الذين يرتادون حدائق العامة في واسط أوروبا ويسمعون يوم الأحد الخطباء وأصحاب المبادئ والدعوات . والتشبيه مقارب في هذا الموضوع . ولكن قد استفاد الفنان بشكل واضح من أنواع الفراغ المختلف (الفراغ في الكتلة) .

ونبين خصائص هذا التمثال :

أ - الفراغ المحيط (البيئة) .

ب - الفراغات الحدية في جسم الكتلة الملحومة .

ج - انضداد المتغاير بين المادة والفراغ الحاصل تشبيهاً بالشبابيك ذات الأشكال الموعدة لإعطاء إيقاع صوتي مختلف بين الفراغ الحاصل من الكتلة والفراغ الحاصل من المحيط .

د - خلق بيئة معينة مربوطة نفسياً مع المشاهد الأوربي المربوطة بالدين المسيحي وتاريخه .

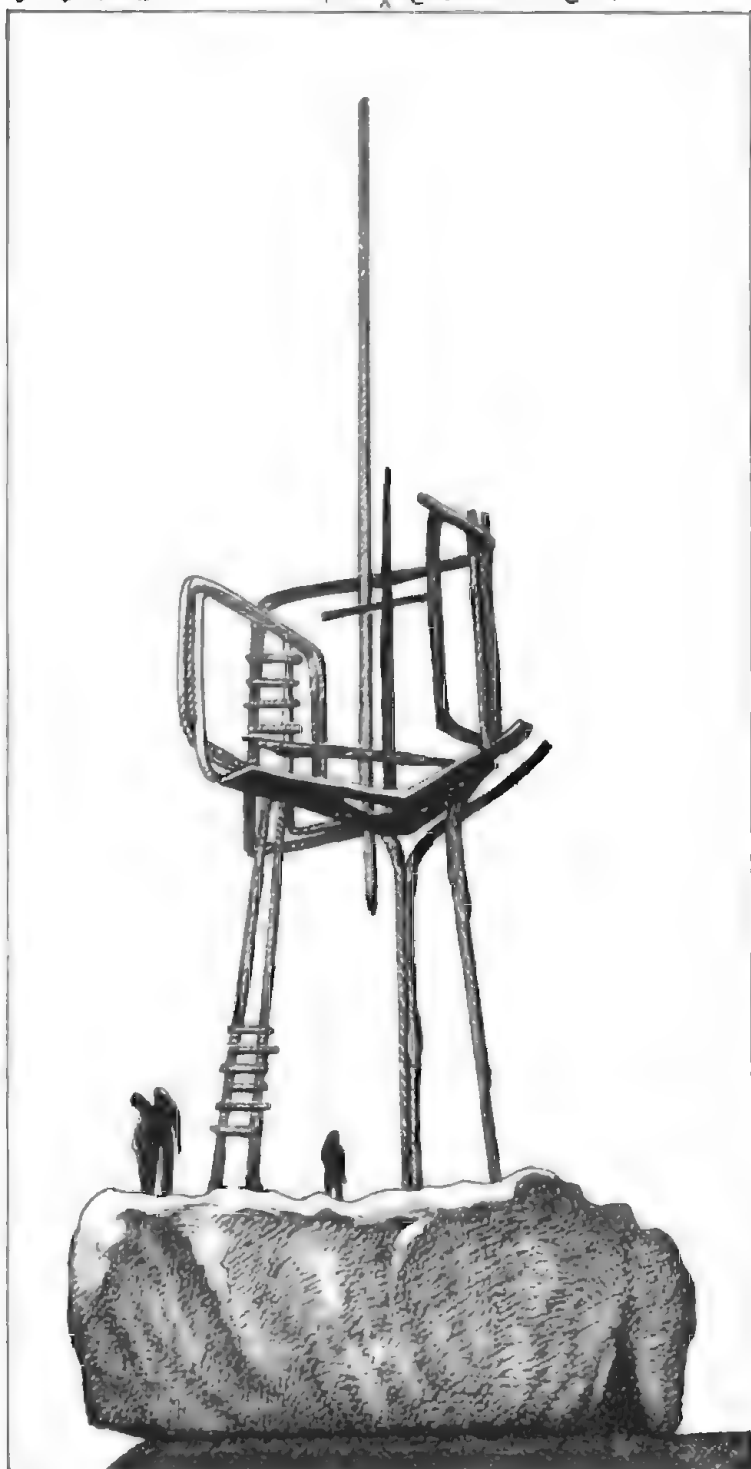
إن البحث الدقيق في الأخطاء وتضادها في المادة والفجوات وعلاقتها بالبيئة الخارجية الخشنة الرطبة تعطي لنا حالة مضطربة ترفع من نفسية المشاهد إلى صلالة وقوة هذا الرسول وتطبعاته من خلال فجوات الخارج .

د - الرسم والتصوير

مما لاشك فيه التخطيط والرسم والتصوير الزيتي أمور أساسية في فن الرسم كوسيلة تكتيكية ذات علاقة

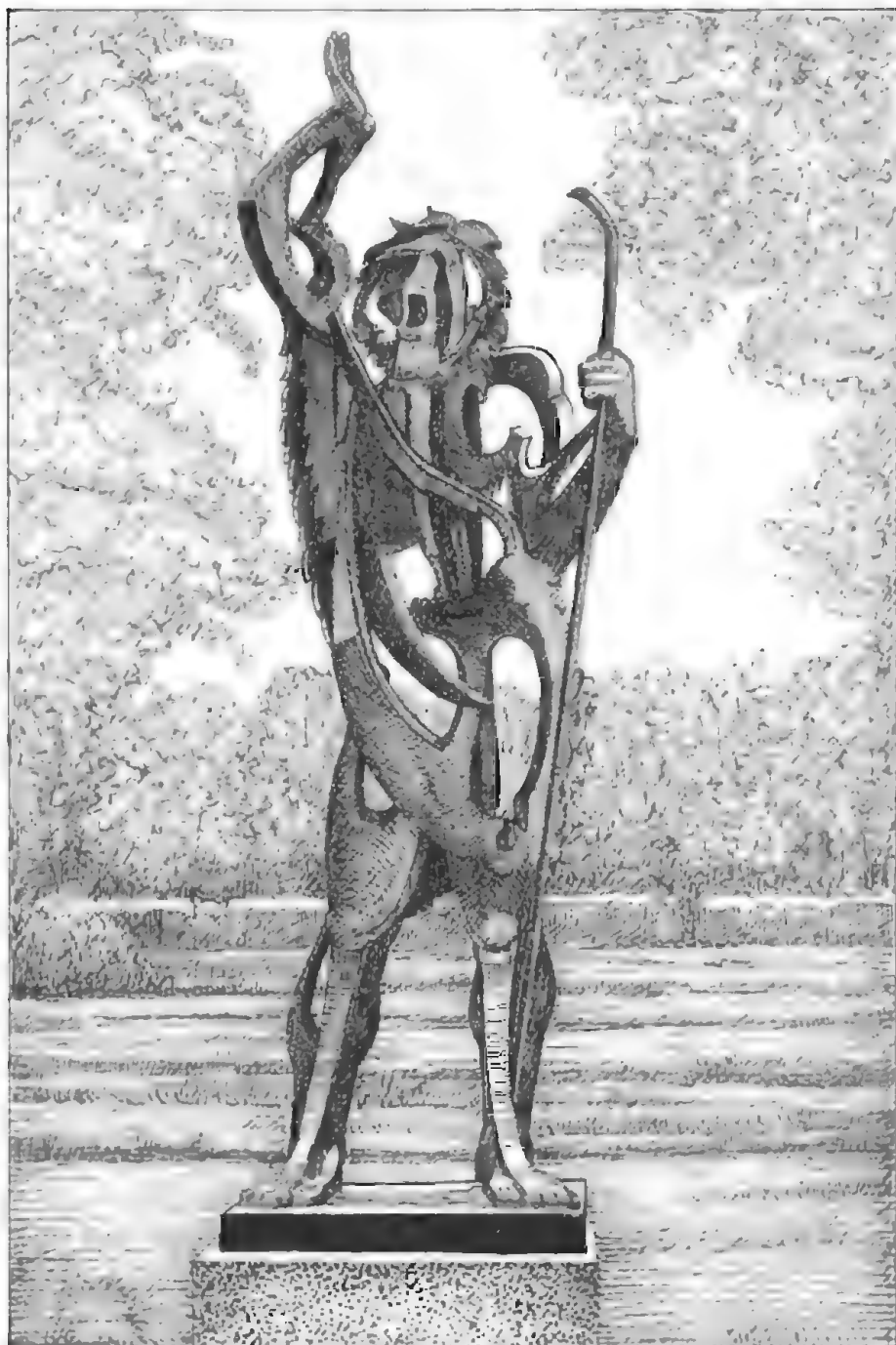


شكل (٩٦) نصب السجين السياسي اليهودي نحتة باتنر - ريفت سه ١٩٥٢ وقاز بالجائزة الأولى لهذه المسابقة التي كانت في أوكلاهما مواد حديد وقطع معدنية والمتاعذة صخرة ذات نون قانع موضوعة على مرتفع . السب بين الشخصين الثلاثة وارتفاع النصب = الارتفاع  $\frac{V}{A}$  ١٧ م .  
 \* الصورة مقولة عن الأصل \*



شكل (٩٧) تمثال النبي يوحنا المعمدان برؤوس الأرتفاع  $\frac{3}{4}$  ٩٣ متحف مدهام انورب بلجيكا تحته الفنان

مابلوكار كالليو سنة ١٩٣٣ - يمثل الجسم الممتلئ بالبراعات في حديقة مكتبة بالاشجار كتيبه معيه تمثل الخصب والصباء والمعمدان هنا يعبر بالدعوة للجسمهير الفقيرة الواقفة أمامه في الحديقة كغرض للمخاطب ليس إلا



صورة مقروءة عن الأصل

مباشرة مع سطح النوحة الذي بدوره يمثل الفراغ المطلوب إنحازه بوسائل تشكيلية مرئية ذات مضمون مهدف وكذلك التصميم والعمارة في تكوينها الأولية على الورق لها نفس الهدف ولكن الفرق بين التصوير والرسم هدف عمل منجز بينما العمارة والتصميم تحمل صفات الخرط والأوليات في كثير من الأحيان .

وسنبين علاقة فراغ السطح بالأشكال المرسومة داخله وحركتها ومعنى هذا الابداع يتوقف على نوع المساحة المرسومة داخل الفراغ والمدلول الذي تعطيه لنا من جراء خلق مكونات تشكيلية تحتل مساحات معينة في ضمن فراغ ومساحة اللوحة .

نقصد بالفراغ الخاص بفن الرسم يعني اللوحة ومساحتها وإطارها أمر ضروري لتحديد اللوحة وحدود إطارها الخارجي الذي لهميزات مختلفة ولا تقتصر على مساحة اللوحة وإطارها بالفهم العام للوحة المستطيلة فقط بل من المحتمل أن تكون لـوحة مربعة الحدود أو دائرية أو بيضوية أو مستطيلة أفقية كما حرت العادة أو مستطيلة عمودية حسب الحاجة والعاية التي نقوم بها لاستحصاى العملية الفنية المطلوبة .

وبيننا سابقاً ما لعلاقة القطعة في الفراغ والمساحة بالنقطة وإن كان الفراغ فائحاً والنقطة سحراً غامقة أو على العكس وكلا الأمرين متلازمان لبعضهما ولا يمكن تقدير القياس التعبيري لهما بدون الواحد للآخر على لسطح المرسوم عليه النقطة .

وعليه فعنصر السالب "اللوحة" مع عنصر الموجب "الرسم" أمر متكافئ متعادل يكون في المساحات الأيجابية المرسومة بحيث لا نهمل عنصر الفراغ إلا للموازنة أو إيجاد معنى له يلازم العملية الإيجابية للرسم . فالعنصر البصرية السالبة والموجبة لاند أن يكون لها مدلول متساوٍ واضمح الموازنة كما سنبيته في الأشكال والمناذج القادمة\* .

شروح الشكل (٩٨) وعلاقة الموجب بالسالب والحركة التصويرية في الفراغ (المساحة) .

١ - النموذج (آ) من الشكل (٩٨) يمثل أربعة أشخاص رجل وثلاثة نساء موزعين توزيعاً متشاهماً في الفراغ كعناصر إيجابية للملاء وهذا الملاء نهدف من ورائه التشكيل المربوط بالموضوع أو المضمون الذي يصار إلى رؤية معينة .

٢ - النموذج (ب) نجد التوزيع يختلف في المنظور وذلك بوضع الرجل محاباً للنساء الثلاثة أي أننا بعدنا النساء وقرنا الرجل وواجهناه معهم لتكوين المضمون . وربما هذه الرؤية توحى لنا بالكلام أو خطابة أو أي حركة تدل على الكلام . وحركنا الأشخاص في مضمون البعيد والقريب ككتل متفرقة وموزعة توزيعاً عادلاً في الفراغ بما يقتضيه المضمون الذي ظاهره الانعاش إلى حركة هؤلاء السوة .

٣ - النموذج (ج) وضعنا الرجل لوحده على علي وأنزلنا (كتلة مجموعة النساء) ثلاث درجات تحت مستوى النظر لنعطى مسافة منظورية له . وهن هنا مجتمعات يجابهن الرحن الذي يدل وقوفه في الفراغ على السيطرة لانفراده لنفسه وعلوه عنهن . يمثل شخصاً منفرداً في الفراغ وهن يمثلن كتلة من ثلاثة نساء . تنقضي دلالة المضمون المفروض على وقوفهن في مركز الفراغ هذا للاستعاضاء بريدته الرجل المنفرد .

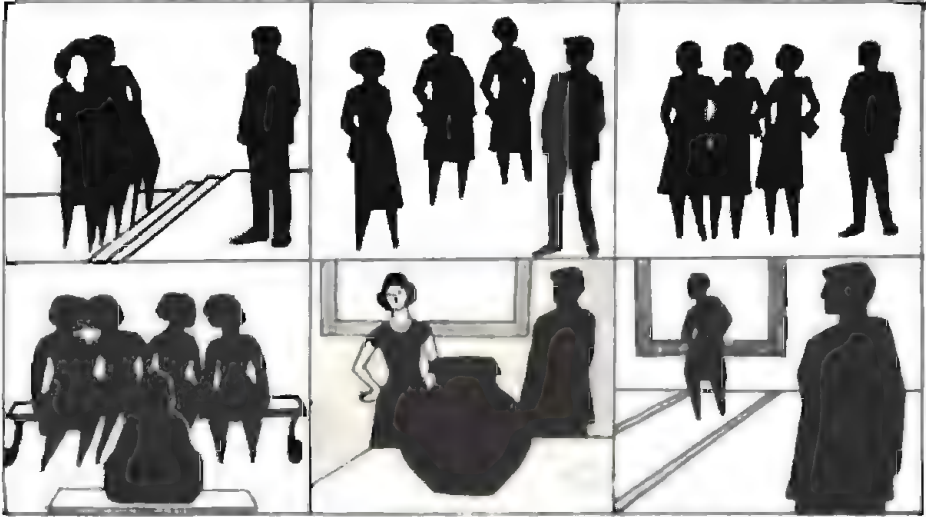
٤ - النموذج (د) يمثل كتلة الشباب القرية المجسمة وقد احتلت نصيباً كبيراً في الفراغ وفي مقدمة اللوحة foreground بينما السيدة لوحدها احتلت مركزاً قريب من الخلفية background وقد ظهر مفعول

\* المكتوب في العنود التشكيفية لعبد الفتاح رياض (ص ٩٢) الناشر دار النهضة العربية ٣٢ شارع عبد الغني لروت : القاهرة ١٩٧٣ نموذج (ز) (ح)

- عناصر الموعة أوبية في الفراغ

ب - توزيع إحدى ذو بعد

ج - توزيع كل مع بعد قليل



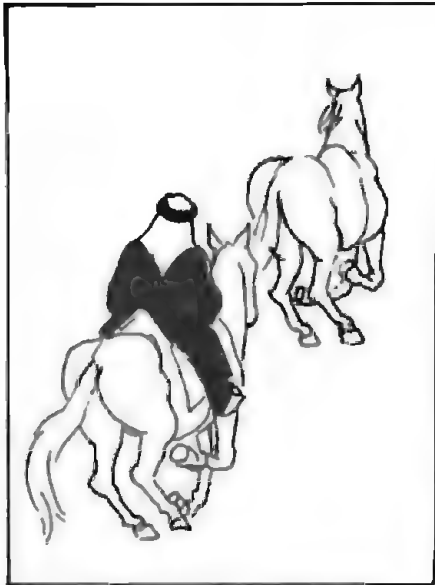
د - التفرع والتباعد في الفراغ

هـ - التوزيع للسائب والتفرع

ز - توزيع متكامل في التوسعات

ز - مركز القفوس في الفراغ يوحى بسفولة

ح - مركز السورس في الفراغ ضا يوحى بالاستمبرانية



الاختلاف في الحركة ونسبة الفراغ وحروج الناس عن الشاؤون

استقرار حركة الفارس حسب الشاؤون والتوزيع السائب في الفراغ يوحى بالترتيب

الأمعاد والحركة معاً من خلال التوزيع أما الخلفية وهي الخائط فقد وضعنا فيه شبكاً مربعاً لأعطاء أهمية مركزة على السيدة وكذلك للخدمة الأصداء والتزيين الداخلي عند التقصى .

٥ - التوزيع في نموذج (د) فقم بين حركة الأشخاص والأداء المختل جرء كبيراً من مساحة اللوحة وهو في المقدمة والشخصان هنا ندلالة على الحركة ضمن جو الصالة الخلفية وأنشباك للابناء بفراغ داخل فراغ يندل على الفضاء الخارجي . والتوازن فقم بين الشخصين المتقابين تنوسطهما المؤهريه الموضوعه على سطح منضدة كبيرة . أن تنوع السطوح والخلفيات والمواد والحركة يعطي لنا مدلولاً بإشغال الفراغ كمساحات ينسب معينة ومتصور مقصود معين .

٦ - نموذج (و) أسلوب في التوزيع الأفقي داخل مساحة الفراغ . هذا التوزيع الأفقي للنساء ككتلة إيجابية في وسط الفراغ يقابلها كتلة لرجل الأمامي في وسط الفراغ والذي يعطيا إبقاء بالقرب منا وقد أذفر ظهره لنا ويربط علاقته على هيئة مثلث قاعدته رؤوس النساء ورأسه في مؤخرة الجولوس الوسطية .

هذا التكوين في ملء الفراغ بين السائب والموجب يختلف عما حصل في النموذج (د) حيث التكوين حتمي على هيئة قطاع ناقص إلى الأعلى بينما في (و) مثلث قاعدته إلى أعلى ورأسه إلى أسفل .

٧ - النموذج (ز) هنا إنضاح للعلاقة بين الفارس كعسل موجب في ضمن الفراغ ومركز الفارس والحصان في الجزء الأعلى من الرؤية اجنئ للفراغ . اننا حصرن الفارس في هذه المنطقة وحركة للحصان خارج عمادة الشاقول على إطار المساحة (اللوحة) فأوحى إلينا بقرب سقوط الرجل والحصان على الأرض التي يتليا الفراغ الوسع الحاصل في المساحة . هذا التكوين الواضح بين الموجب والسائب وبهذا النوع يوحي لنا سقوط الفارس ضمن الفراغ السائب الذي لم نعد يدنا عليه بأي عمل إيجابي . بل اكتفينا باندلالة الفارغة للتعبير عن الخدمة التي يقوم بها هذا الفراغ من أجل إنشاء المدلول الحاصل من جراء حركة الفارس في الجزء من المساحة .

٨ - أما النموذج (ح) يمثل فارس راكب حصانه وأمامه حصان آخر في حركة تحب متوسط السرعة وكل شيء يدل طبيعياً دون خلل وذلك للتركز الحصانين في أجزاء مناسبة من سطح اللوحة (الفراغ) وعدم خروج حركة الخيول عن ركائز الشاقول العمودي للموازاة في الحركة . والحركة مدلولها مربوط بسطح الأرض النوحية الناتجة من جراء رسم الفارس والخيول بهذا الوضع ضمن الفراغ . والتوزيع سائلاً وموجباً .

ملاحظة : كما بينا هانماذج متنوعة في استغلال توزيع العناصر الموجبة داخل المساحة "الفراغ" والمدلول الذي يظهر أمامنا كروية تعطينا مضموناً معيناً يقتضي تفسيره بواسطة العين .

هذه الأجزاء المتنوعة ذات أصول وقاعدة في توزيع العمل الإيجابي مختلف الكتل والأشكال في ضمن الفراغ (السطح) تنظيم تصويري وتشكيلي على "السطح" والأيام بمختلف الأغراض التي تتعرض لفرصها ورسماً كمعاصر أساسية في تكوين اللوحة إيجابياً .

والنموذج (ج) نه مدلول آخر في حركة الخيول في فراغ الفارس الأول ينتجه إلى عمق الصورة من الطرف اليمين إلى الطرف اليسار بحكم قيادة الحصان الثاني أي الحصان الذي في المقدمة يتحرك ورأسه منحها إلى فراغ جهة اليسرى حيث يوحي لنا بالحركة المتجهة إلى منطقة الفراغ السائب اليسرى .

## الشكل (٩٩) النموذج (آ)

ما يشاهده في الكتل المتحركة الراقصة من كل زوج اثنين في شكل دوامة عينية مستمرة فيها القريب والزوج الأخير على اليسار هو البعد أما الزوج الوسط فيبان وكأنه ذو حجم يختلف عن القريب والبعيد . ولكن حركة هؤلاء الأشخاص الستة تتميز بالأيقاع المتحرك شبه الهستيرى المرتبط بالصوت الموسيقى كحركات الينبؤ مثلاً . هذه الدوامة في الحركة محتلة الجزء المهم من سطح الفراغ مؤثر إليها بالسهم المحيط الذي يعطي الحركة مغرى ومعنى محصور خلال مسافات محصورة ضمن الفراغ منسجدة في نفسها لا تخرج عن هذا الحيز أدنى مادامت الموسيقى عازقة .

النموذج (ب)

يرينا مجموعة مماثلة بعدد مماثل لا يزيد عن ثلاثة أرواح من ذكر وأنثى في حانة متحركة ضمن مساحة الفراغ المعنوية أمامنا في الأضار (ب) التوزيع متساو من حيث البعد والقرب من المشاهد أي ركائز الأرجل والسيقان على بعد السهم الواحد المؤثر في النوحة (ب) وهذه الاجسام المتحركة متصلة إيقاعياً بالفسحة وتقوم بعملية الرقص من جهة وبالموسيقى العازقة من جهة ثانية . يحتل لعنصر الإيقاع الفراغ البنائي المتساوي البعد عن المشاهد من جهة ومركره في فراغ النوحة مستطيل كمجموعة تتفق والخط الوهمي الخارجى المحيط بها مع خطوط إضار النوحة نفسها .

الشكل (٢٥) نموذج (أ) الشكل (١٠٠) النوحة من المصدر السابق .

ما ينطبق في حركات هذه المجموعات في الفراغ ينطبق على ما شرحناه في الشكل (٩٩) ولكن الاستيعاب هنا وهمي لمرى من على مجموعات عديدة محتلة هذا الفراغ الذي يمثل رجلاً شفافاً لصالته يتحرك فيها شباب راقص على أنغام أنجاز ، (التخيل وهمي ولكن المنظور ينطبق عليه واقعياً) وستفصل النوحة المقدمة في الزاوية اليمنى منضدة جلوس وكرسيين محتلة فراغ هذه الزاوية ومركزها واضح وقائم بإداء رسائلها هنا والمنضدة (٢) منضدة مفروشة بغطاء مع شمعدان وكرسيين خالية وتابعة لراقصين (الزوج الثاني) ومنضدة ثالثة وكرسيين في الزاوية اليسرى العليا بنفس الهدف ونفس معنى للزوج الراقص الثالث .

والراقصون الستة في حركة دائرية مبروطة ناجوة الموجودة في الجهة العليا للرسم أي في مؤخرة الصالة وتقوم بدور التعرف الإيقاعي المرتبط بإيقاع الراقصين الحركي . هم مزهية لزيئة التي تلبها .

والجهة الوسطى العليا (تحت كلمة الجاز والعازقين) والميكروفون ورائعها وهي في حركة دائرية مستمرة . الأشخاص الراقصين محصورين في الوسط وبحركة لولبية دائرية يسبقون بحساب تلقائي إيقاعي مربوط بإيقاع الموسيقى وحركتهم ذات علاقة إيقاعية مع تعرف النغمي .

ومجموع الشكل (١٠٠) يمثل جو راقص في صالة للشباب واحتلت أرضية وحواش الصالة جميع العملية (وأخرجت تصويرياً ورسماً) .

أخضر في الفراغ للرسم على سطح الورقة ليس بالأمر السهل ويمثل :

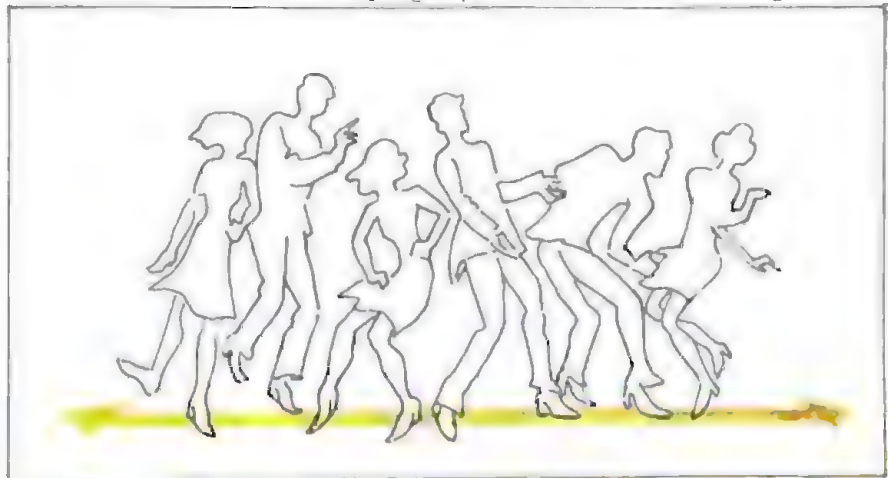
١ - الحركة .

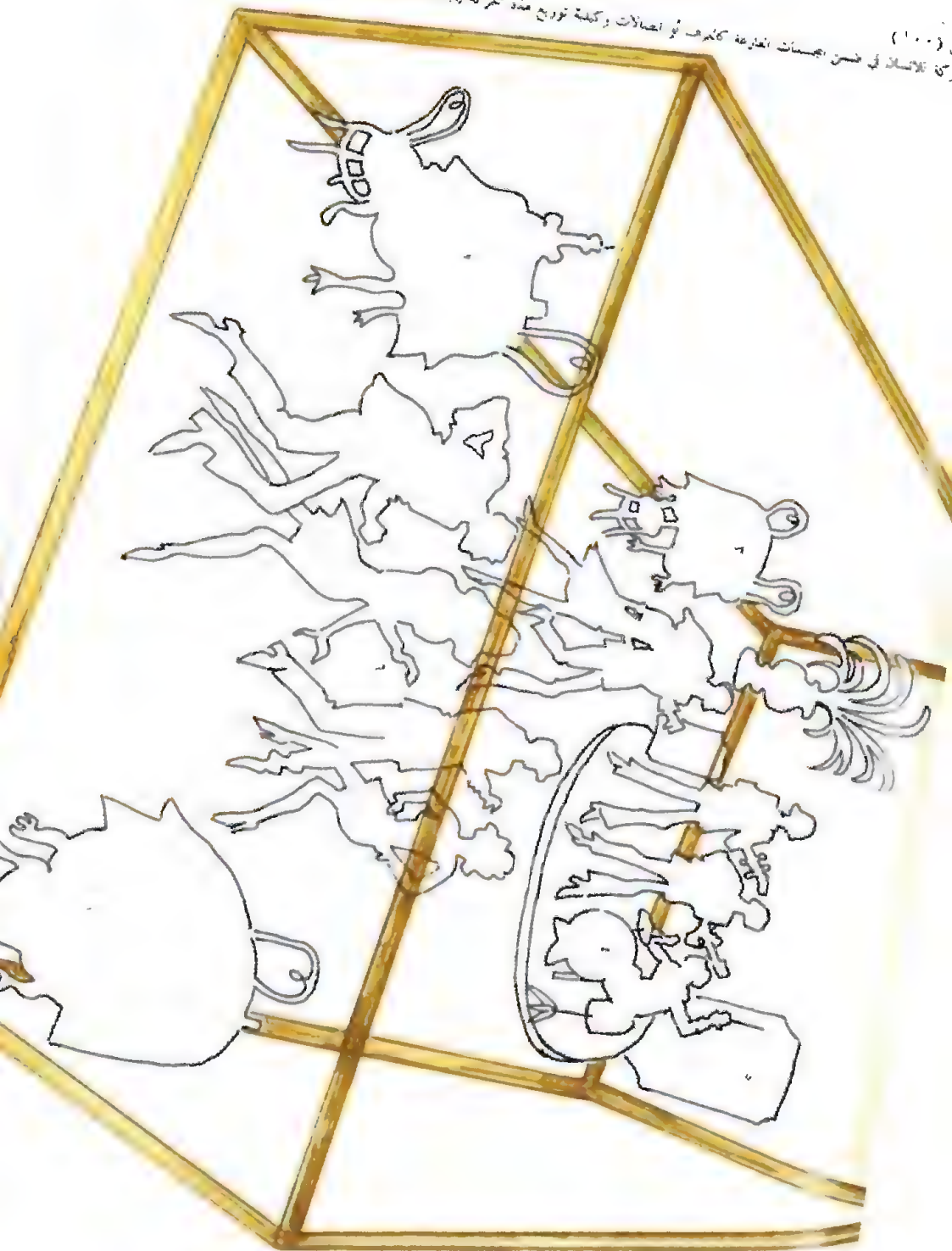
٢ - النسب .

حركة غلّاء الفراعنة شكل ديناميكي عندها (الكنل هيا محركه صميم مساحة) وحركة جزئية ثقيلة



حركة غلّاء الفراعنة شكل انوارى - خط الانوارى كما مؤثر في السهم ونوربه الكنل هذه مستند إلى هذه الأساس







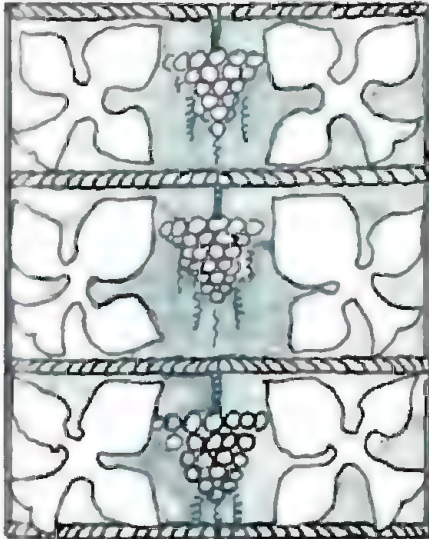


(ب) غلاف كتاب عن الشاعر المجري



تصميم هذا الغلاف به مبادئ الكتاب

(ج) جزء من تصميم جدارية فنان



لوحات متكررة بالخطوط والفضاء في الوسط عاكسة  
مؤامرة هذا التصميم.

(أ) شاذح فحارة في صالة مسقة ضمني عملاً في الفرج برين الصالة وبشيء جوهها بهيمة



(ب) فمذاح عملة صبيات من الصلابة الموزج بالأكوان عظمة التي لا تدور بقوة الخضراء، الخرداء



- ٣ — الأبعاد المنظورة .
- ٤ — العلاقات في واجبات الكتل المحصورة في المساحة مثل كثافة فرقة الجوز ، المناضد ، الأشخاص .
- ٥ — الأبعاد الموسيقي لحركة الأشخاص .
- ٦ — العلاقات بين كل جزء سائب وموجب في هذا الفراغ .
- ٧ — الجزء صاحب نصالة لرقص والصوت ، هذه التجميع هي التي تعطي الحياة لرسم الصورة . \*

#### هـ - التصميم Designing

الغاية من التصميم الفراغي يتكون مختلف الأغراض وخاصة التي تتعلق بما يلي :

- ١ — التصميم الصناعي وأنواعه
- ٢ — التصميم الداخلي .
- ٣ — تصميم الأقمشة .
- ٤ — تصميم الاعلانات .
- ٥ — تصميم الزخرفة المنطلة للحدائق والأرضيات .
- ٦ — تصميم واجهات لمارة .
- ٧ — تصميم أغلفة الكتب والمصورات .
- ٨ — تصميم الزخرفة كزينة على مختلف أنواعها .
- ٩ — الأقمشة .

هذه وغيرها من عمليات التصميم تدخل من جهة في نطاق من الرسم كفن ونطاق التحنيل العلمي مربوط بهذه الفروع معرفة كيفية الرسم والتصرف الإبداعي حين المفتضى في توزيع عناصرها داخل المساحة والفراغ .

عسنية مثل هذه تحتاج إلى دراسات واسعة مربوطة بالعلم التطبيقي من جهة ومربوطة بالفنون التشكيلية من جهة ثانية وتحتاج إلى استعداد خاص ودراسات مستفيضة وقابلية إبداعية مشحونة بالخيال .

التوزيع — يجب أن تتوفر فيه عملية تقنية دقيقة ومقاييس هندسية لتوزيع المساحات مختلف عباها ورسالاتها وألوانها وتتميز عملية التصميم بالخطوط والأشكال الهندسية والزخرفية في إشغال المساحات الفارغة لأهداف معينة . ومن الأشكال الزخرفية **الأشكال** الإعلامية واختراعات صنعتها وألوانها للدلالة على نقوة التعبير البصري والخطي والتصاميم الهندسية والصناعية المربوطة بالمكائن وكل ما يتعلق بتصميمات ووحدات النسبة الذهبية ... الخ .

إن إشغال الفراغ أمر يستوجب التقية العالية والذوق المزهف والوصوف إلى المضمون بأقرب الطرق وأبسط التباير وسنورد أمثلة مختلفة للعمليات كإيضاح في كيفية إشغال الفراغ التصميمي الذي يعبر بخلاف الفنون التشكيلية الأخرى وخاصة بخلاف فن الرسم .

سنوق ثلاثة نماذج للتصميم مختلفة كإيضاح أسلوبي ثلاثاء

- ١ — نموذج للتصميم الداخلي
- ٢ — تصميم إعلان .

٣ - تصميم قطعة قماش مزخرفة .

اشكل (١٠١) يحتوي على ثلاثة نماذج تنتمي الى عالم التصميم

المودج ( آ )

نمائل في كيفية التعامل في تصميم تزييني داخلي لصالة كبيرة في فراغ وضوء معين واسع ورحب مع الأثاث وبعض من أدوات الزينة والستائر ولوحات زيتية معلقة على الجدار . الفكرة الموضوعية تقوم بواجب معين مرتبط بالتعليق النهائي لصالة داخلية بشكل ذوقي معاصر .

هذا التصميم له دلالة مهمة وكيفية التعامل مع الفراغ . أو سطح الورقة ووضع عناصر راجعة في أمرها إلى الطبيعة وهي

١ - الضوء

٢ - المنظور الهندسي .

٣ - الأثاث والأدوات .

٤ - الأشخاص .

٥ - النسب بين مختلف هذه العناصر .

٦ - الستائر .

٧ - العلاقات الرابطة لكل هذه العناصر .

٨ - الغلاف الداخلي .

عملية مثل هذه من عمليات التصميم الداخلي قلباء والدور والعمازات . نعرض بالنسبة لحجم الصالة والحاجة والمواد المستعملة من أجل الصالة ووظيفتها لعقد الاجتماعات أو استقبال أو مكتبة أو استعلامات ... إلخ .

النموذج ( ب )

يمثل غلاف كتاب مؤلف عن الشاعر الكبير البحري بشكل هندسي تكعيمي الأسلوب مبسط وإعلامي في آن واجد وأظهرنا قوة وشكيلة الشاعر العربي وعقله والفصحة التي يتسم بها . كل ذلك يمتص تصميم غلاف إعلامي عن كتاب يدل بوضوح عنه مع شرح العنوان والناشر .

النموذج ( ج )

يمثل نموذج لحرقة متطورة ومكررة بالتوازن والافقار بفصل بها عصر آخر وهو عقائد العيب . هذه الأساليب التصميمية شاهدها بكثرة مطبوعة على الأقمشة الملونة وسق شرحها في مبحث سابق . وهي تغطي سطح القماش شكرارها المستمر وعادة تطلع بالألوان الزاهية . وهذا النوع من القماش يستعمل كستائر وأغصنة وشراشف للمنازل ومختلف الرياض المنزلية وفي بعض الأحيان للمسابقات النسائية ... إلخ .

هذا التكوين يتم بمساحات الملونة لغرض سد حاجة تحريك مساحات واسعة من القماش التجاري مثلاً نعرضه في الأسواق أو للزينة ولتختلف الاستعمالات .

إن التكرار هنا قد تم على الوحدات بالتقابل والتناظر والموازنة المنفردة في الوسط وربطها لتعطيها واقعية مربوطة بالطبيعة .

## و - اخرف

الفخاريات عرفت منذ قديم الزمان قديم الانسان حضرياً ولعبت دوراً منزلياً وذوقياً بعيد امدى في كثير من التصرفات الوظيفية لدى الانسان وعند مختلف القبائل والشعوب . . هذه الظاهرة التثنيكية لها مفومات أساسية . منها صناعة الفخار بأنواعه وثانية كيفية توزيع هذه الصناعة القبية ومدى الاستعادة منها ذوقياً ضمن الفراغات التي تحتلها .

الخزف يعتمد على أمرين Ceramics :

١ - الأحجام والأشكال وأنواعها .

٢ - الألوان التي تعطى ولمسها التركيبي .

هذان العاملان يلعبان دوراً أساسياً في تكوين الهياك مع الفراغ الذي تحتله هذه الأعمال والنسب وعلاقتها في تكوينها الأساسي كالأحجام .

والخزفيات ليست فقط واني أو مزهريات أو صحون زخرفية بل يمكن أن تكون أغطية ملونة حدارية وأغطية أبواب وأرضيات للمساجد والكنايس والمنازل وكل ما يتجمل المرافق العامة والأوان الفخاريات كيميائية وكيميائية عضوية ومعدنية وتحضر بمعدلات درجات حرارة عالية تمنح ألوانها حسب هذه الدرجات . والأحجام التي تشكل ذات علاقة مباشرة مع الجو الفراغي الذي تمشيه هذه لأشكال . ومدى ما تعطيه من تأثير نفسي وروحي على المشاهد . إن هذا التأثير له نزعة جمالية مكملة لحياة الانسان وكثير من الوظائف التي تحتاجها يومياً .

## ٣ - كيفية وضع القمص الخزفية في الفراغ

ما يشغل بال الفنان حين الانتهاء من نتاجه الفني ان يجد الجو الفراغي المناسب لوضع الشكل الفخاري في محل مناسب من الناحية الجمالية أو الناحية الوظيفية .

١ - علاقة الفراغ الذي يحتله الجسم الفخاري ونسبه أمر ذو أهمية مناسبة ناطقة بمعنى من خلال احتلال الفراغ ويؤدي رسالة معينة جمالية شكلية وثرينية .

٢ - السب في الفراغ والنسب في حجم الجسم الفخاري أمر حساس بالغ الأهمية .

٣ - الجز الذي يحيط بالجسم الفخاري وألوانه يكون متجانساً ذو إيقاع ذوقي له من الدقة ما يرفع من منزلة العمل ويسحر المشاهد . والألوان تكون على نوعين إما عمل فخاري ملون في جو ألوانه حيادية ليساعدنا على ظهور ذلك العمل وإذا كان العمل الفخاري ذو لون واحد ضمن الجو المحتمل المكونة لألوانه المحيطة به متجانسة ومكملة ليظهر واضحاً .

٤ - الضوء المسلط والساقط على العمل الفخاري ذو أهمية بحيث يبرز ذلك العمل وألوانه وشكله وحجمه وهيأته الناعمة مكملاتاً حوالية وحصره في الفراغ يكون مكمل للوضع الذي اختير من أجله .

٥ - أحجام الفخاريات مختلفة . منها السحنية ومنها التزيينية ومنها الوظيفية الاستعمال ومنها غشائية جدارية... إلخ .

يبن في النماذج المرسومة في الشكل (١٠٢) مزايا ثلاثة أنواع منها . توضح الهدف الذي وضعت من أجله .



شكل (١٠٣) فودح رحوي فحاري من القيساني وهو فودح عربي يعطي قبابا ومناظرا وله صابغ معين وبناء معين ونسب معين شائعة في قضاء النساء



## الشكل ( ١.٢ )

النموذج ( أ ) مثال جمالي واضح لتوزيع الفخاريات المرججة بالألوان في داخل صالة نموذجية تبين علاقة الفراغ بتوزيع الحجم المناسبة من الفخاريات الملونة ومدى انسجامها لونيًا وضوئيًا وأحجامها المتناسقة وهبائها وجماعيتها . وموضوع استخدام الفخاريات أمر عريق في الحضارات القديمة والحديثة وخاصة حضارة ما بين النهرين والحضارة الفرعونية والصينية وقد اهتم الانسان بها لأهداف جمالية وفعية . سبق وبيننا مداهها ومدلولها في فصول أخرى .

النموذج ( ب ) يمثل مختلف الأشكال والهيآت الفخارية المرججة محتمة ومنسقة بأسلوب جمالي للعرض داخل فراغ محدد .

## الشكل ( ١.٣ )

نموذج لجمال القيشاني المزخرف بزخرفة عربية إسلامية ألوانها المنسجمة وهي مفخورة و مرججة وأغلبها تفخر في مدينتي كربلاء والنجف العراقيتين . مغلفة حاملة تحتوي على فية وشارة مغطاة بهذه المادة .

هذا النموذج يمثل استخدام الفخار على نطاق جمالي كبير يسبح في العضاء ذو مزايا جمالية تضفي على البناء والجدران فاعلية اعلى مما لو كانت هذه الجدران تغطي بمنس تركيبي عادي normal Texture

الفخار لا يزين المرافق الداخلية فقط بل كذلك ذو مزايا جمالية للتغطية الخارجية ومن صفاته المقاومة للصوية مما لا يقل عن مائتي سنة دون أن تؤثر عليه الشمس والواء ودرجة الحرارة الشاحبة العالية أو الرطوبة والمطر والبرد .

هذه الاستعمالات الخارجية للفخار ذات خاصية تتميز بها العنود الشرقية عامة والاسلامية والعربية وصنعتها التي لا يتفنها غير مشتغلها أياً عن جد وبوسائل بدائية وحرارة تعتمد على النار ، لم تستعمل الأفران الكهربائية في إنتاجها حتى الآن .

أهم عنصر عملي وتطبيقي يظهر في الفخار دائماً هو :

- ١ - جمال مظهره وزخرفته Texture and Ornamentation .
- ٢ - عدم تغير ألوانه بسرعة .
- ٣ - تحميه للعوامل الخارجية والبيئية والمناخية .
- ٤ - وبعض الأحيان تستخدم قطعاً للوظائف اليومية .
- ٥ - استعماله للزينة وتغطية مساحات واسعة كالأرضيات والجدران والمنائر وفتاب والأعمدة والخمائن ومدخل العمارات .. الخ
- ٦ - وتعتبر قطعاً منه تحفاً ثمينة ودقيقة منقطعة النظير . إذ كانت مربعة وفخرت فنياً ، وليست صناعية وفخرت بأعداد كبيرة للتجارة .
- ٧ - وجودها في اندحف يعطينا أساليب تفورها الحضاري ومدلول واضح على تقدم ذلك الشعب الذي فخرها وابتكرها .

ومحمل القول عن الفخار : انه لون بحسب راء ، أو بحسب نه مزايا جمالية ووظيفي شخصه بل ويسعمل على الغالب في الحياة اليومية وخاصة اذا انتج بكميات كبيرة صناعياً .





ويهرجتها إلا زخرفة طاعية على كل الأدوار

وسوف نورد شواهد ونماذج منها

أ - الشكل (١٠٣) نموذج من لقاشني المزخرف غطاء لفة جامع ومارته وواجهة الجامع أي مدخل الباب . هذه الزخرفة العربية المتناظرة والمكررة الوحدات نموذج من الأرابيسك الشائع في المساجد العراقية بوع خاص . الوحدات ذات حسابات خاصة تشغل مساحات معينة تقوم بعملية الغطاء الملصبي الخارجي المسمى Out texture . هذا اللون ذو اليريق الأحاد والخركة النوعية المعنونة والألوان الأسبوعية التي تغطي المسحة الساحرة . هي إحدى أساليب ووسائل الزخرفة العربية التي تقيم فيحما بحرمة المساجد والمواقع التي تكسيها كحلة جميلة ترفع من شأن البناء الذي تغطيه .

ب - الشكل (١٠٤) أسلوب زخرفي للبسط أو لسجاد والوحدات المستعملة لها وهذا اللون من الزخرفة شائع ومعروف وخاصة في العالم الإسلامي وفي بلاد فارس وأذربيجان وأفغانستان والصين والهند وتركستان وأواسط آسيا . وذات قيم عالية ومرغوبة عملياً . وكذلك زخرفة البسط معروفة عند كثير من الشعوب القديمة كالهود الحمر وحضارة ما بين النهرين والفراعنة والسبائين قبائل أواسط أوروبا العليا وغيرهم .

هذه الوحدات المبينة في الشكل (١٠٤) نماذج تؤخذ وتركب أو تكرر في السجادة الواحدة وفي جنباتها أو في وسطها أو زواياها بالتكرار والترديد اللوني والأعادة والتوازن المضاد وما إليها \* .

أي المجموعة هذه نسمي علاقاتها إلى وحدات الأرابيسك الموسوعة فامودج (١) يحتوي على حركة عطف الأرابيسك مع الأرقام العربية المتخذة من الأوردي . ون (٢) يمثل حركة ركض الكلاب كزخرفة . ون (٣) يمثل حاشية وأصنها بالنسبة أدخلت إلى عام الفن الفارسي ون (٤) حاشية على هيئة حرف T . لايتني . داسعمال متكرر وألوان متغايرة . ون (٥) يمثل ما يسمى ميري بوتنا miri bota . ون (٦) يمثل زخرفة الأبريق (jug) ون (٧) يمثل توزيع تربيعة مكرر وتسمى هذه التوزيعة المتناظرة "هاراتي" . أما ن (٨) يمثل شجرة الحياة tree of life ون (٩) ون (١٠) يمثلان توزيع زخرفي لميري بوتنا Miri- bota ون (١١) يمثل توزيع خيوط وكنتل الغيوم وهي فارسية أخذت من أواسط آسيا وربما تركستان \*\* .

وهنا في الشكل ن (١١) أعلى يمثل تناظر لكنتل الغيوم والنموذج الأسفل يمثل حركة تنبه حرة في عالم الفراغ . وخاصة أجواء السماء التي يمكن الاستفادة أيضاً من زخرفة مظهرها لها علاقة قوية في توزيع الفراغ . ون (١٢) يمثل توزيع زخرفي وضعه المؤلف ون (١٣) يسمى زخرفة البالييت balmette ن (١٤) توزيع الأرابيسك مبتكر مستند للدراسات السابقة \*\*\* .

ج - الشكل (١٠٥) توزيع زخرفة الأتشفة كمودج شرقي يميز بالألوان والأرابيسك والآسيائية وعلاقة هذه الزخرفة بالفراغ والتوزيع والتكرار والتمطر بنا في ذلك اللون والوحدات \*\*\*\* .

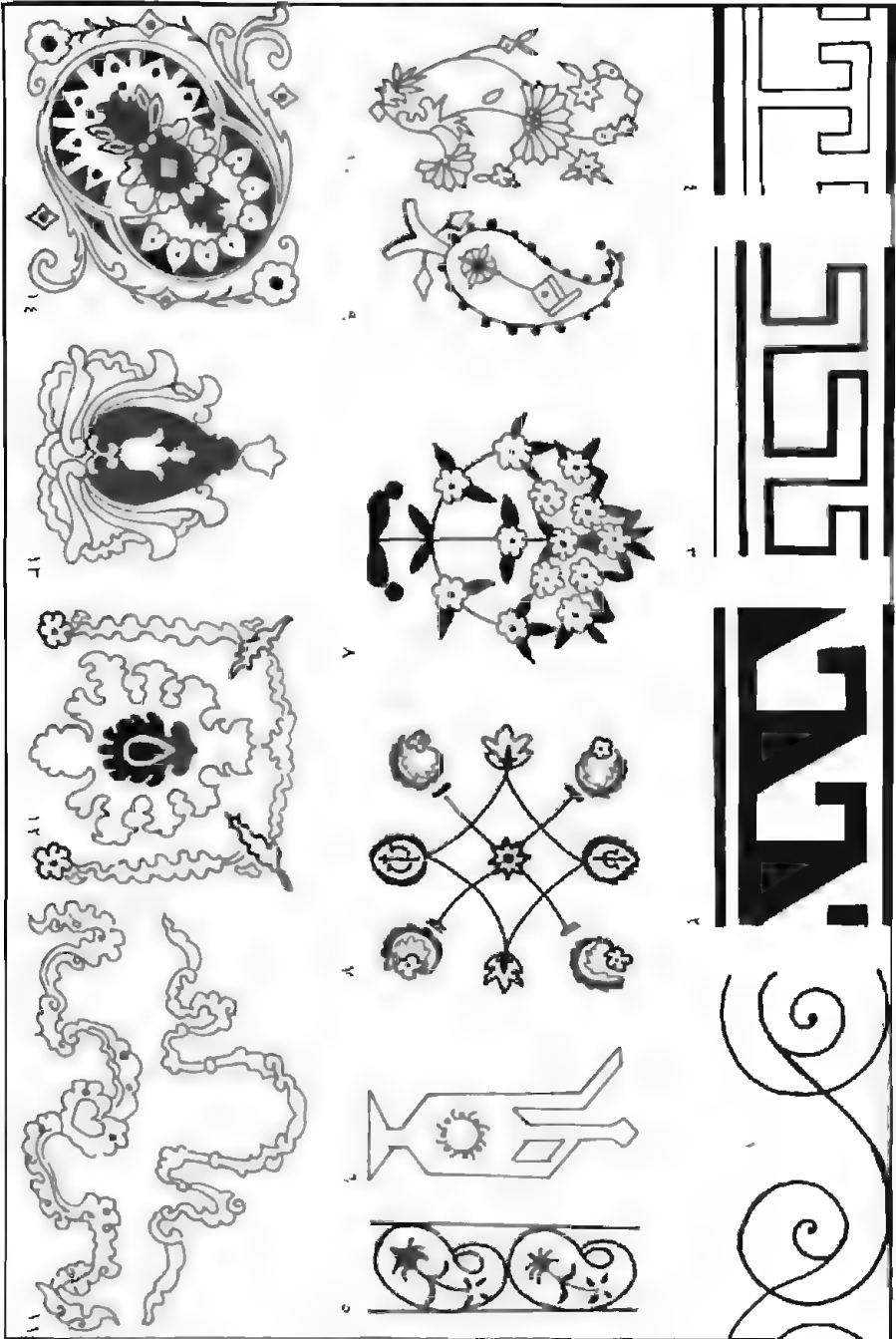
ومن اغتمل أن تكبر هذه الوحدات بمقاييس مضاعفة حسب الحاجة وسداً للفراغ . وأيضاً تصغيرها أو

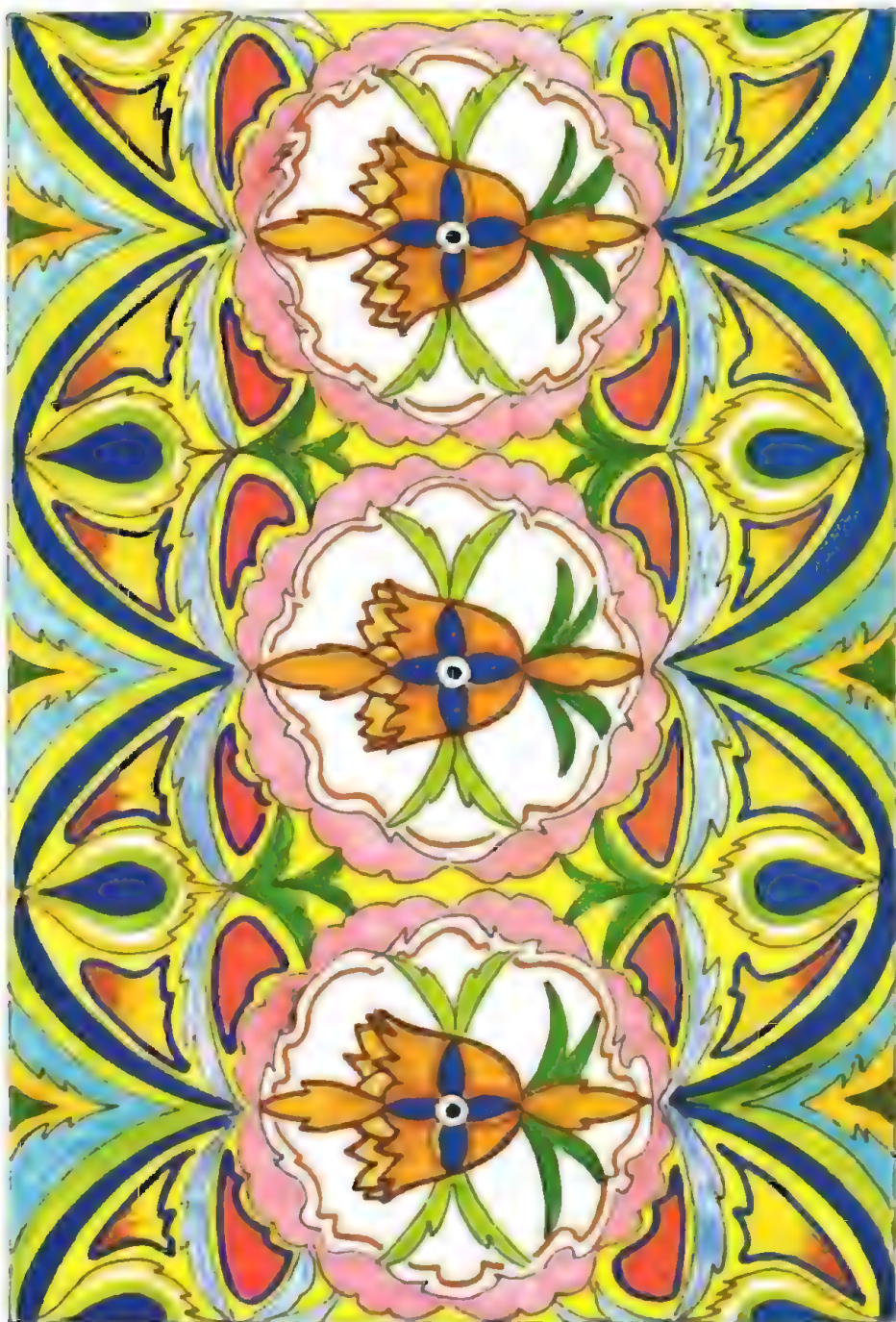
\* Rugs And Carpets of the Orient, by Nohamel Harris, P. 35, 36, 37, Pub. by Hamlyn London 1977.

\*\* المؤلف

\*\*\* من وضع المؤلف بناء على ما ورد في النماذج السابقة للشكل (١٠٤) واستقيت الوحدات بناءً على دراسة ما ورد

\*\*\*\* نماذج من زخرفة الأتشفة الشرقية، وضع المؤلف بناءً على الدراسات السابقة





أخذ أحرار مذبا وكنها نقاس بالمقياس المناسب للمساحة المناسبة التي تشغلها — ولنا حرية اختيار في التوزيع في ابتكار زخارف جديدة -معتمدة على تكرار الوحدات وتركيبها ولكن **بالوان مختلفة** . علماً عما ورد في الزخرفة الفارسية . تنصك بالتقاليد اللونية في تركيب هذه الوحدات اعتماداً على الأسلوب المميز لهذه النكوينات وتظهر بمظهر الألوان المحلية مدرسة أو مدينة ما مثل مدرسة تبريز أو قم وكاشان كل هذه الأسماء المشهورة وغيرها هنا ميزات لونية و تركيب للوحدات الزخرفية مميزة . وإخراء يعرفونها من الوهنة الأولى

# المبحث الرابع

## الفراغ ومجالية الأشكال

- ١ - أنواع الفراغ التقليديه ووسائل قياسه .
- ٢ - الأحجام وأشكالها وعلاقتها بالفراغ .
- ٣ - حركة الخط في الفراغ .

### ١ - أنواع الفراغ التقليدية ووسائل قياسه

قلنا سابقاً "الفراغ هو الحيز الذي يشغله حجم" . وهذا ينطبق على الكون جميعه بما فيه من فراغ وحجوم المجرات والسدم والكواكب السيارة والسماء وسطح الأرض وشوارع المدن والسطوح وكل ما يمت الى أن ينفذ من خلاله حجم صلب . وتصلابة في الجسم كاخضر والأرض ككرة صلبة صفة أولية لتلمسك بصفحات الحجم الذي يعيش في الفراغ .

وكل حركة لحجم صلب يجب أن تعد في الفراغ ولا يتحرك هذا الجسم عكس جسم آخر وألا حصل تصادم ، وطالما شددت سرعة هذه الاجسام كما يحصل في تصادم السبورات في استوارع العامة على أنها تسير في فراغ خصص لهذه الاحجام وحركتها يجب أن تكون نظام وهذا النظام يسمى نظام المرور وحيز دليل على تنظيم هذه الفراغات أن نسأل شرطة المرور وسوف تسرد لكم المضاعف التي تحاها من خلال عملية هذا التنظيم . مثال آخر حركة لطائرات ونظام سيرها في الفضاء . كلنا يعرف ذلك ، حركة الصواريخ . حركة الانسان . حركة الحيوان كلها تتحرك وتشغل فراغ . والفراغ على ثلاثة أنواع :

أ - الفراغ ذو الأبعاد الثلاثة له طول وعرض وارتفاع مثال "الصندوق الفراغ" أو "الوعاء الفراغ" أو الفضاء الكبير يحمل نفس الصفات وهو فراغ .

ب - فراغ مسطح كسطح الكرة الأرضية له طول وعرض ويمكن انشاء عليه ارتفاع . وهذا الارتفاع له صفات مختلفة . منها صفات ارتفاع العمارات والدور والجبال . والأقل منها ارتفاع الغابات والأشجار والأقل ارتفاع جسم الانسان والحيوان . والعلاقات المربوطة بين هذه الفراغات ونسب أبعادها معروف .

ج - سطح اللوحة التي يرسم عليها وأبعادها وحاجتها لتنظيم الرؤية والمطور اللوني من خلالها . وتعّد بنفس الصفات قطعة الأرض التي نبنى عليها داراً أو عمارة هي كاللوحة تماماً ذات الصفات نفسها والأغراض ونقوم بنفس الواجبات التشكيلية .

ما ذكرناه من الفراغات والسطوح هي "الفراغات التقليدية" المعروفة ولا نبحث هنا اعتبار ظاهرة ذات صفات مزدوجة . وهي :

كل حجم صلب كان أم غيره من اللدانة يحمل صفات مزدوجة للحجم والفراغ في آن واحد . بدليل أن كل صندوق مغلف بالتلفزيون فارغ ويمكن وضع جسم التلفزيون داخله وداخل التلفزيون يمكن وضع المواد

الأصغر حجماً ومناسبة له وهكذا . ودليل آخر جيباً نضع الماء في زورق في هذه الحالة الماء حسم مائع يأخذ صفات الماء سويح فيه أي صفات الفراغ الذي يتسعه وهكذا الفراغ له صفة الاستيعاب بأحجام وأشكال وخطوط أقل منه قياساً وحجماً ومسافات .

#### د - قياسات الفراغ

انكر الانسان وسائل المقاييس كالنثر واجزائه ومضاعفاته من الكيلو مترات التي تقيس المسافات البعيدة . ثم مقاييس الاحجام الفارغة من المستمترات المربعة أو المكعبة وهكذا ... إلخ .

والمقاييس أساس في معاملة كل فراغ وتقدير أبعاده وحجمه وكل مقياس له صلة بالزمن وارتباط المقاييس أمر حتمي يقطع مسافات ويحدد مسافات التي تقطع تسجلها بواسطة الحركة وكل حركة تحتاج الى زمن لقطعها كما أسلفنا في فصل سابق . ولأنهم اختلف في معايير القياسات مما استلزم اندراع كاليونان والعرب وهو قياس يساوي ٧٠ سم والكيلو متر والمتر والمستمر والميل والقوت والأونج عند الانكليز ... إلخ .

ولكن كل هذه النصفات وأنتكاراتها وجدت لتسهيل عملية قياس الفراغ بأبعاده الثلاثة وكذلك لقياس السرعة . والسرعة تقدر بالساعة الزمنية والدقيقة والثانية . فيقال السيارة تقطع المسافة من بغداد إلى الحلة بمقدار ٩٠ كيلو مترا بمعدل ساعة وعشرة دقائق أي أن المسافة مقرونة بالزمن وتحديد الوصول إليها . وهي تشتعب أكثر فأكثر دقة وهكذا .

### ٢ - الأحجام وأشكالها وعلاقتها بالفراغ

نقسم الأحجام إلى ثلاثة أنواع :

- أ - أحجام هندسية .
- ب - أحجام طبيعية .
- ج - أحجام صناعية .

#### أ - الأحجام الهندسية

تلك الأحجام الصناعية المتولدة من حراء تركيب سطوح هندسية بمختلف أشكالها . كالكروية والبيضوية والأسطوانية والمكعبة والحمامية السطوح وسداسيتها ... إلخ .

وكذلك السطوح الهندسية منها المثلث والمربع والمستطيل والدائرة وقصاعها والخمسة والمسدس . . إلخ . وهي تحتوي على صفات الخطوط الهندسية المنقسمة والدائرية .

#### ب - لأحجام الطبيعية

ذلك التي لم تصل إليها يد الانسان لنقلها أو هندستها مثل الصحور والأشجار والاحجار (والكهوف) وكل ما يمت إلى لطبيعة صله والانسان والحيوان . سبب بسيط يد لنا علمياً عليها وهو عدم وجود خطوط مستقيمة أو دائرية فيها بل تتكون إما من خطوط متعرجة في حصر شكلها العام أو خطوط متكسرة متعرجة . بطبيعة تكوينها . مشابهة للخطوط الخارجية للانسان والشجر والصحور والأنهار والبحار .

## ج - الأحجام الصناعية

أشكال الأحجام تتوقف على خصائص تكوينها وهندسية منها ما يصنع ويعمل من قبل الإنسان صناعياً أو فنياً ذات خصائص ووظائف معينة لغرض الاستفادة منها حياتياً . والطبيعة تحمل خصائص أكثر تعقيداً من الهندسية . وقد وجدت في الطبيعة كمصدر متكون بالخلقة الأرضية . من الأشجار وبخلاف النباتات . المياه والصخر . الإنسان والحيوان كلها تخضع لأن تكون أحجاماً وأجساماً ذات خصائص معقدة ثابتة أو متحركة والصناعية المتحركة منها الآلات والسيارات والأدوات والأثاث والأغراض التي يمكن نقلها . ولكل من هذه دراسات مستفيضة تشكلياً .

ولتعيش هذه الأجسام والأحجام يجب أن تخضع لقانون المقاييس في الفراغ ومعنى ذلك أن تظهر واضحة في فراغ ما وكلما كان ذلك الفراغ نسبة مؤاتية لنسب الحجم الموضوع داخله كان رؤية الجسم أو الحجم أبرز ومؤثراً أكثر . له معنى وظيفي وجمالي في آن واحد كما سبق وبيننا في هذا المصدد . ونعرف مثلاً السيارات تخضع لفحص صحة سرعتها وكيف تمر في شوارع مناسبة وإذا إزداد وكبر حجمها عشرة أضعاف مثلاً بطل مفعول حركتها وأصبحت عالية على الشارع ويعني هنا - الناحية الوظيفية - قد دخل في العلاقات بنسب الفراغ . ولايستساغ القول عن طائرة الحامير وكيف تشق ضريحها في شارع من شوارع بغداد مثلاً . هل هذا من المنقول ياترى ؟

أما الجمالية فهي العلاقة المناسبة بين الفراغ والحجم أو الجسم وعلاقة الألوان المهيطة به مثل أحجام المساطر الطبيعية والضوء كذلك والحركة ككل تلك أمور تضفي قوة على العلاقات وتقوي الحياة العامة للاحسام ضمن الفراغ الذي نخله وتكسب جمالاً ساحراً يؤثر في الإنسان .

وموضوع العلاقات ليس بالأمر السهل تكوينه وحيث يعتمد على الحساسية الكبيرة في صوء لمقاييس المختلفة مع أصول الألوان وضوئها (إضاءتها) أو ما يسمى بالقمة الضوئية وهندسة الخطوط العامة المكونة للمستطوح والكس والمساحات . ونسب كل تلك أمور تلفت النظر لأهميتها كعلاقات مع الفراغ المتضمن حجوماً وبجسمات معينة ومقاسة نسبياً .

## ٣ - حركة الخط في الفراغ Line in space

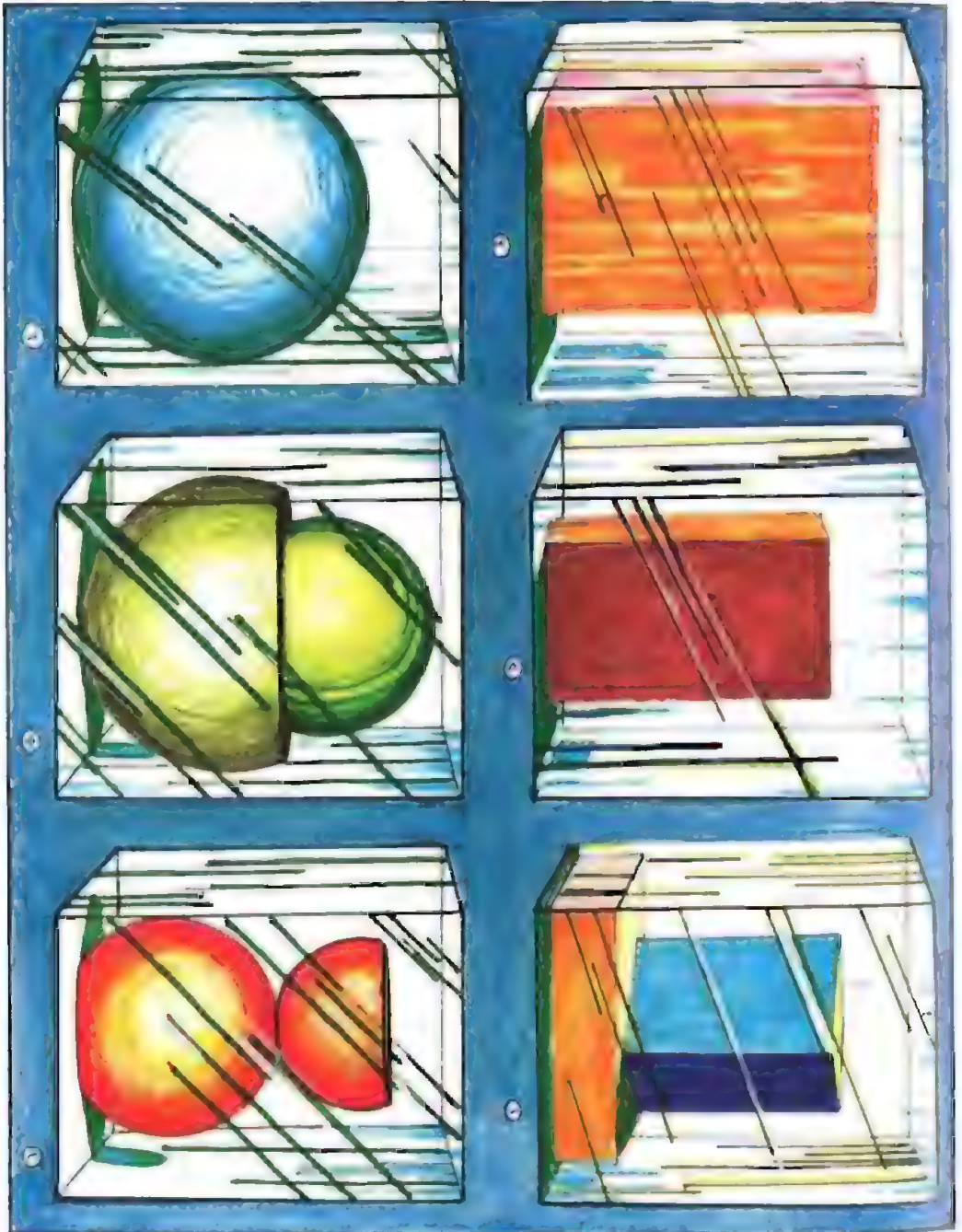
بيننا سابقاً في باب الخط ما لحركة الخط من مفعول بنياني في تكوين المسطوح والأشكال والأحجام والأجسام . وسنبين لاحقاً تكوين الخط للمستطوح والأحجام والنسب وعلاقته بتوعية الحركة وتكويناتها مع نسب جسم الإنسان وحرية هذه النسب حين العمل والانتقال ومدى ما لها من تأثير حضاري عليها جميعاً .

مفهوم الجسم ونسبة أعضائه أهمية قصوى في مدى اشغال الفراغ ليتكون من جراء ذلك حركة سهلة ذات وقع سريع وشديد النتيجة . وننطق هذه الحاجة على حركة الإنسان في داخل مسكنه ومدى صحة تحركه . أو في حالة ركوده أو نومه . وننطق الطريقة على الأشياء الجامدة حين إشغالها للفراغ ومدى صحة كيانها داخله . وكما كانت نسب حركات الاجسام في الفراغ أو ركودها أمراً مستسغاً كان الموضوع يخنوي على جمالية معينة . ووجود كل جسم وحجم يعتمد على حركة تكوين خطوطه ومدى صحة هذا التكوين المتوافق مع الفراغ الذي يحتنه . وسوف نسرده أمثلة بالمقارنة بين أنواع من الفراغات داخلها حجوم ومدى صحة هذه العلاقات جمالياً ووظيفياً .



شكل (١٠٦) الاحجام في الفراغ

نموذج ١-٢-٣ مكعبات في فراغ رصاصي أي منها أفضل حماية وحجماً وتوناً.  
نموذج ٤-٥-٦ كرات في أحجام وأوضاع مختلفة داخل فراغ رصاصي، أيها العمل حجماً ولوناً ووضعاً؟





سنبين ذلك في الشكل (١٠٦).

النموذج (١) يمثل فراغاً زجاجياً وضعنا في أسعده قاعدة على هيئة موارد مستطيلات طولها متوازي خط الأرض ومرفقها متوازي آخر قائم لونه القاعدة برنقالي والقائم أحمر رمدي مرقق ونحجم معين . فنتج عندنا علاقة بين حجمين وفراغ فهل هذا يشكل لدينا علاقة جمالية بين السلب والموجب خلال الفراغ؟ .

النموذج (٢) يمثل موارد مستطيلات حمر داخل فراغ زجاجي وحجمه أكبر من الأول ونه علاقة القاعدة بين خطوطه وخطوط الفراغ الزجاجي فماداً نعطي هنا من الاختيار؟ .

النموذج (٣) متوازي مستطيلات كهر نسباً الى الفراغ الزجاجي ولونه برنقالي فاتح ونحمل صفات النموذج (٤) تقريباً ولكنه أكبر منه وقد احتل فراغاً كبيراً في الخيز الزجاجي فماداً يعطينا هنا ؟ .

الأشكال الثلاثة العليا من نفس العائلة الحجمية ولكن ألوانها وقياساتها تختلف ضمن فراغ واحد فأى منها يفضل جالياً على الآخر ولماذا؟ .

أما النموذج (٤، ٥، ٦) وضعت سهبة كرات مختلفة الأحجام في نفس الفراغ الزجاجي ولوناً مختلفاً فكيف نكشف المفاضلة بينها وهل يوجد مفاضلة بين أحدها ونموذجاً من القسم التكميلي الأعلى وهل يجوز ذلك وإن جاز هل يمكن الاستفادة من هذه المفاضلة في تطبيقها خلال العمل الفني وما هي النسب التي يجب أن تعطى ليربط العلاقة بين الأحجام والفراغ من جهة وبين الفراغ وأنواع الهجوم من جهة ؟ إن الحكم الجمالي لعلاقة الحجم بالفراغ يحتاج إلى مزيد من الموضوعية الفنية والخبرة والتجربة والتهديب الذوقي الفطري لنفصقون بالمعرفة مضافاً إليها التحربة الطولية للمفاضلة حيث تأثيرها على الذوق العام واضح ومهذب مما يرفع هذا الذوق إلى الأنضل والأدق دةماً . الشكل (١٠٦) يمثل عملية اختبار للذوق يتوقف على حسن الاختيار والمقارنة للنماذج الستة ! فلنجرّب ودرى ؟ .

# المبحث الخامس

## السطوح والمجسمات في الفراغ

تشكل السطوح من مختلف الزوايا مع الضمائم ومدلولاتها .

تشكيل السطوح من مختلف الزوايا مع المجسمات ومدلولاتها

كل سطح يشكله داخل الفراغ يؤدي إلى معنى في الرؤية والزوايا التي تشكل ذلك السطح ذات مدلول ومعنى تختلف جميعها باختلاف تكويناتها . فالزاوية الحادة لها مدلول غير الزاوية القائمة والقائمة غير المنفرجة وحينما تتقابل الزوايا تكون مفروضة ومقصودة بالرسم حتى تشكل سطحا معيناً وهذا السطح المعين مع سطح آخر يشكل وجهين جديدين للحجم معين مع وجه ثالث يشكل الحجم في حالة انحدار هذه السطوح - ذات الزوايا المعينة يجب أن تكون ذات درجات لونية وضوئية مختلفة تعكس البور والهل لاضهار حساسه الأشكال وحجوم الهندسية . وليس أدل على ذلك إلا ما سنورده في الشكل (١٠٧) الموضح لهذه النظرية . ومن بعد يمكن تركيب هذه الأحجام لتكون الوعاء الذي نبتعه لتعيين وضع الأشكال المنقصودة وصحة رسمها أو تكوينها في عمقنا الفني .

والشكل (١٠٧) نموذج توضيحي لما سبق شرحه آنفاً وسنبرهن الخطوات التي اتبعناها في كيفية تكوين الخطوط والزوايا ، والزوايا المتقابلة والسطوح والأحجام المختلفة الرئيسية في تكوينات الطبيعة وعلاقاتها في الفراغ مع بعضها ورسماتها الموضوعة .

النموذج (١) الخطوط المفروضة بين خطين مستقيمين متقابلين لكل منهما زوايا تحددها مقدارها  $١١٠^{\circ} - ١١٢^{\circ}$  وطول الخط  $٣٣$  والبقاء الخط والزوايا بالمتقابل لكل منهما بتشكيل السطح (ب) والسطح (ج) وجعل الزوايا المقابلة له حادة في ألف ومفرجة بالمتقابل بتشكيل السطح (أ) ذو اللون الأصفر وهو مفروض لأن يلتقي حدوده في السطح (ب) ذو اللون الأخضر الغامق والأخضر (ج) ذو اللون الفاتح فيكون من جراء هذا اللقاء أسطح ثلاثة للمعكب (د) ونحالة المظور التقريبي وعليه يتكون حجم المعكب هذا من جراء تلاقي السطوح الثلاثة (خلال فراغ و سطوح معينة زوايا وخطوط معينة) .

النموذج (٢) يمثل بالفرض من اليسار إلى اليمين متضدة عليها أربعة أحجام مختلفة هي المعكب والكرة والخروط والاسطوانة وقد جنس إنسان ليرقبها في حالة مستوى نظره وقد وضعت على متضدة لهذا العرض . وظهرت هذه الحجوم الأربعة بالشكل الوسطي كعلاقات مقاربة بين حجوم أربعة مختلفة على هيئة كتلة هندسية الحجم .

أما بالشكل الواقع في يمين النموذج (أ) فقد حوّل فيه الحجوم الهندسية إلى حجوم وأجسام طبيعية مقاربة . كما هي في النموذج وهي شجرة أرز أو صوبر مخروطية وشجرة تزيين كروية الحجم وساء وبرج أسطواني . يقاله إنسان لأعطاء الدلالة المناسبة في النسب بين الإنسان والأحجام في الطبيعة التي تناسبه .

وفي هذه العملية شيء من الخيال المقارب والمفروض للأحجام الهندسية قد نقلنا المفاهيم الهندسية البسيطة إلى مفاهيم أجسام وحجوم طبيعية نحوّل الأحجام إلى أجسام أشجار ونباتات مقاربة لتكون منظرًا مقاربًا . أي باستعمال تقارب هذه العلاقات بين الهندسة والطبيعة وتذكرها خيالاً أوجدنا علاقات حجوم وأجسام في

الفراغ مناسباً للمطابقة والتحويل العرضي .

والإنسان ينظر هذه الفرضية في حالة مستوى النظر أو مستوى الأفق فكلاهما لا يفرق بتاتا .

انموذج ( ب ) يمثل نفس الفرضية في حالة تحت مستوى النظر بقليل وكيفية متبادلة العلاقات والنسب والحجوم في الشكل الوسطي وعلى اليمين وهو واضح من حيث التركيب والملاحظة في حالة المنظور انموذج ( جـ ) نفس الفرضية ولكن الملاحظة تختلف منظورياً فتظهر العلاقات تحت مستوى النظر مروايا أكثر انفتاحاً مع النور والظل الساطع على الأرض للشجرتين والبناء والبرج والفرضية تظهرُ المشهد كإن الإنسان يراه من علي .

تغيرت الملاحظة المنظورية في المواضيع الثلاثة باختلاف وقوف المشاهد للطبيعة والأجسام التي أمامه . نستخلص من هذا : حالة الملاحظة والمنظور وتكوين الحجوم في الطبيعة تتكون كما يلي :

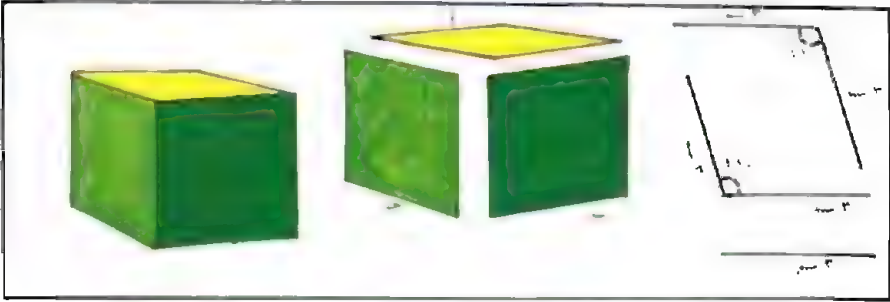
١ — إما أنها في الطبيعة موجودة ونحن نعلم على رؤيتها من خلال مركز وقوفنا أمامها لتعبر المنظور المتكون في هذه الحالة .

٢ — أو نفترض وجودنا أمام أجسام أو حجوم معينة ونعطى الحلول المناسبة لمنظورها وتفسير رؤيتها المقاربة ونفعل ذلك في حالة الانشاء التصويري أو تصميم المنشآت المعمارية في حالة تكويناتها المنظورية أو في حالة القيام بتصاميم مختلفة بهذا الأسلوب ولأغراض مختلفة في هذا الصدد المشابه .

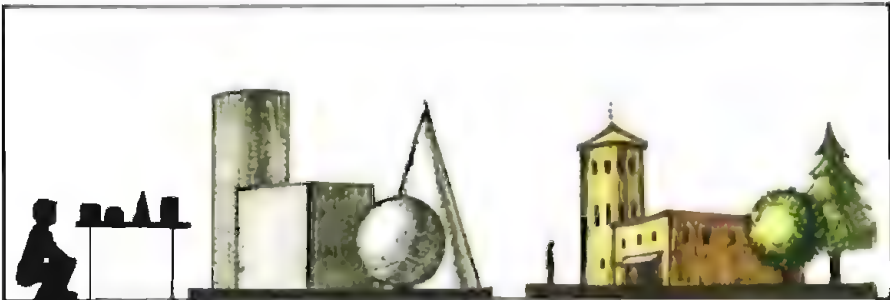
إن مدلول الاحجام نفرض بشكل هندسي أولاً ثم نترجم الى طبيعة الاجسام المقاربة بالملاحظة المربوطة بينها وبين الطبيعة التي نتوحي رسمها بالفرض أو الملاحظة .

نمودج (۱)

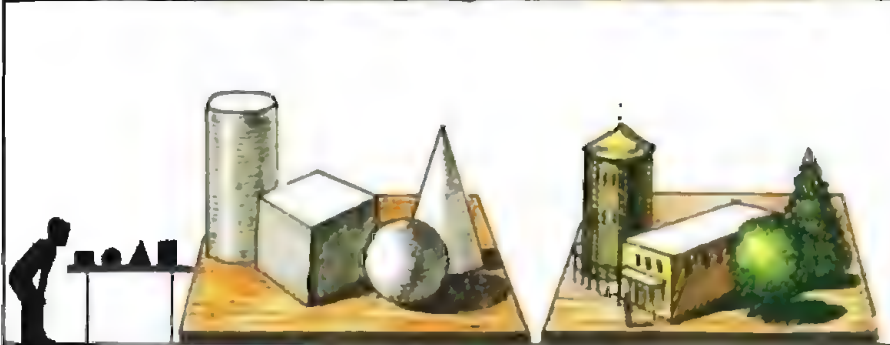
شکل (۱۰۷)



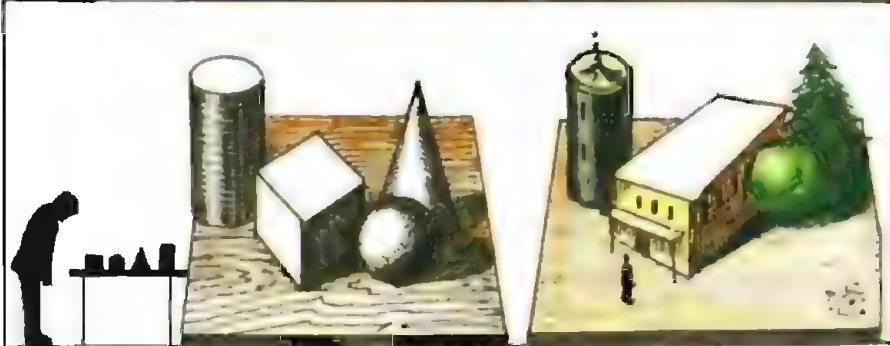
نمودج (۲)



(۱)



(۲)



(۳)

# المبحث السادس

## القياسات الهندسية والرياضية

- ١ - الكتل والأحجام والنسب في الفراغ .
- ٢ - حسابات النسب وأنواعها .
- ٣ - تأثير النسب ومدلولها على سطح الكرة الأرضية .

### ١ - الكتل والأحجام والنسب في الفراغ

ذكرنا سابقاً كيفية فرضية الأحجام وتكوينها على مختلف أنواعها وخلق نسب لها في الفراغ كما مشاهد ذلك في الطبيعة شكل (١٠٨) .

إن العملية المارة بالذكر عملية تكوين النسب والكتل في الفراغ وكيفية مزجها لتكوين معنى إيجابي لها في الرؤية .

فمثلاً لو فرضنا وجود ما يلي لتكوين مصمون لموضوع من الآتي :

- |                     |                       |
|---------------------|-----------------------|
| ١ - انسان أو أكثر . | ٥ - مضد .             |
| ٢ - صالة .          | ٦ - شجرة .            |
| ٣ - مزهية .         | ٧ - مظلة .            |
| ٤ - شباك .          | ٨ - أرضية غرفة وجدران |

فكيف نضع هذه الفرضية مع تكوينها للمشاهدة لأعطاء مصمون لموضوع معين ؟ .

وسنبين ذلك في الشكل (١٠٨) بالخطوات التي فيه .

فرصنا العناصر والحجوم المار ذكرها كأوليات أساسية يمكن لنا تكوين المدخل والمنظر الداخلي لصالة دون تمييز لنسبة العناصر التي فيها .

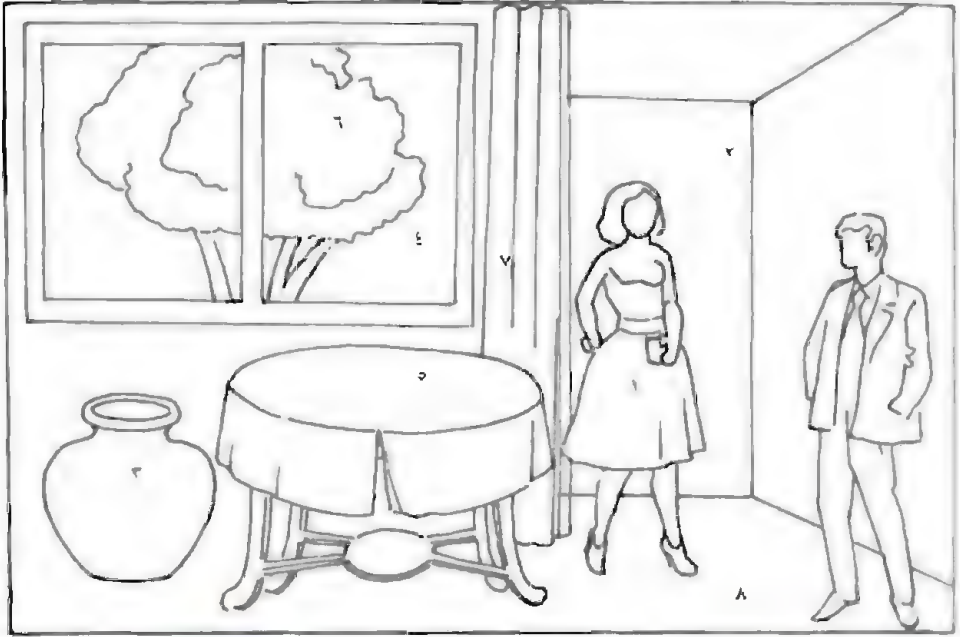
ثم أننا للقسم الثاني ووضعا هذه العناصر كل في محله ونسبه التي تتفق مع المنظور والصوء واللون مراعى في ذلك الفضاء الداخلي والضوء الآتي من الشباك مع توزيع الأثاث والأشخاص .

وظهرت العلاقات بين نسب وحجوم الأجسام وبين الرجل والمرأة والجدران والأبواب والستائر ثم الشبائك والمزهية في المقدمة مع المضدّة وكان من الممكن أن نكون المشهد بفرضية أخرى بنفس العناصر أو فرضيات متعددة حسب الطلب والوظيفة التي سوف نؤديها تطبيقياً عند انقضى .

إن أهمية النسب في الفراغ من أدق العناصر والعلاقات وربطها احكم وتعطيا النهاية الجمالية الفصوى للرؤية والوظيفة من جراء الخلق والتكوين المناسب لحركة الأشخاص وسهولة نقلهم داخل هذه الصالة مع امتزاج المعصرة لحفظ جمال الدخول وإعطاء الدوق والراحة المناسبة للعيش فيها دون تكلف . بل توجد الراحة لكل من يمكن أو يستخدم هذه الصالة ذوقياً ونفسياً .

شكل (١٠٨)

نموذج (١) تعيين عناصر وحجوم مختلفة في الفراغ لتساعد على تكوين مشهد داخلي يؤدي وظيفة مقصودة



نموذج (٢) تكوين عناصر الشكل والمساحات ووضعها حسب تنسيق ومنطق المنظور والصور والاشياء



## ٢ - حسابات النسب وأنواعها

إن نسب الرؤية للمساحات والأحجام والانسان لها علاقة واحدة جذرية مبروطة جميعها بنسب جسم الانسان . وإن جسم الانسان من جذع وأطراف وحركات له علاقة قوية بالفراغ الذي يحيط به حيث هذا الجسم يتحرك من حالته وأنه قديماً اعتبر الانسان نموذجاً جمالياً عالياً على كل المخلوقات كما ورد ذلك في الفلسفة اليونانية والأديان الموحدة السماوية .

مرى قمة اجمال في المرأة وجمال الرجل في الجسم الرياضي . وهذه الجمالية تخضع لنسب معينة اعتبرت منذ القديم ذات علاقة بها وما حولها وأشوارع التي تفتح والمعابد والأعمدة التي تقام وحديثاً أخذ بها وهي لا زالت مصدر إلهام ومسرة لجميع الفنانين يكونون المساحات المرتبطة بها من رسامين ومعماريين وحاتين ومصممين . وقد دخلت هذه النسب في جميع مجالات الصناعة الحديثة وارتبطت علاقاتها بالانسان مثل السيارة وبناءها والكنائن والآلات والأجهزة الصناعية ومشتقاتها وما إلى ذلك من مختلف الأجهزة الحديثة كلها تخضع لنفس المعايير بالنسب وقد سميت بالنسبة الخائفة أو الذهبية للاستغلال والتخسعات الطول والعرض والارتفاع وأستخدمها الرسامون المصورون لهذه الأغراض التي سنشرحها وما لتجسم الانساني من علاقة بها .

وسنقسم هذه النسب ونوزعها إلى ما يلي :

## أ - نسب جسم الانسان كوحدات فراغية

ب - أنواع النسب عند مختلف الشعوب والعنصرين .

ج - مفاهيم النسبة الذهبية والمردولوز وعلاقتها بالانسان كوحدات مكملة لبعضها ضمن الفراغ أو المساحة .

د - استخدام النسب في تكوين الفراغ ولعناصر التقنية

## آ - نسب جسم الانسان كوحدات فراغية

كما اتبع ليوناردو دافنشي القاعدة بتقسيم جسم الانسان الى ثمانية أقسام وجرت سارية هذه العدة في تقسيم الجسم أكاديمياً سوف نبين هذا التقسيم كم هو عملي مفضل لدى مختلف الفنانين وفي مختلف العصور وسوف تكون وحدة الرأس كقسم من ثمانية أقسام وحدة قياسية مناسبة في الفراغ وسوف نطلقها على مختلف أجزاء الجسم من أطراف وجذع فتكون قياساً في الفراغ كما نشاهد ذلك في الشكل (١٠٩) \*

١ - الشكل (١٠٩) يمثل ثلاثة أنواع من جسم الانسان ونسب معينة استخدمت للفن في عصور مختلفة وهي المألوف عليها في جميع الدراسات التشكيلية لدى الفنانين والمعماريين . وهو يكون من ثلاث نماذج للأمام والخائب والخلف ومشروح عليها القياسات والنسب .

٢ - الشكل (١١٠) يمثل نسب جمالية لجسم امرأة وهذه النسب أقصر من جسم الرجل بنصف وحدة رأس ومعمول عليها في كل ما يمت للفنون التشكيلية بصفة . وهي تعتبر قياسات ونسب نموذجية ومثالية وساتعة حتى الآن .

٣ - الشكل (١١١) نماذج مختلفة لنسب جمالية الرجل في مختلف العصور وفيها نبين لأطواله . النموذج (١) يمثل البطل اليوناني الرياضي وقوامه مكون من تسع وحدات تقاس -وحدة الرأس- . أما

شكل (١٠٥) نسب جسم الإنسان التي يهتدب متحاب مفاهيم النسبة الذهبية

الرجل

فأمرهم في حرفة القضاة ٨

الحمد لله ٧

۱۰۲:۱

1. 2. 3.

انفسه ۵

الموت ١٣١

لا. و. ب. ١١

آرٹھ

المادة ٢

1.55.

لکھنؤ ہار پناح جمعہ اقدام

محمد ابراهيم  
محمود جوي لاهور  
محمود

12

—

1

فدیم و اسجد

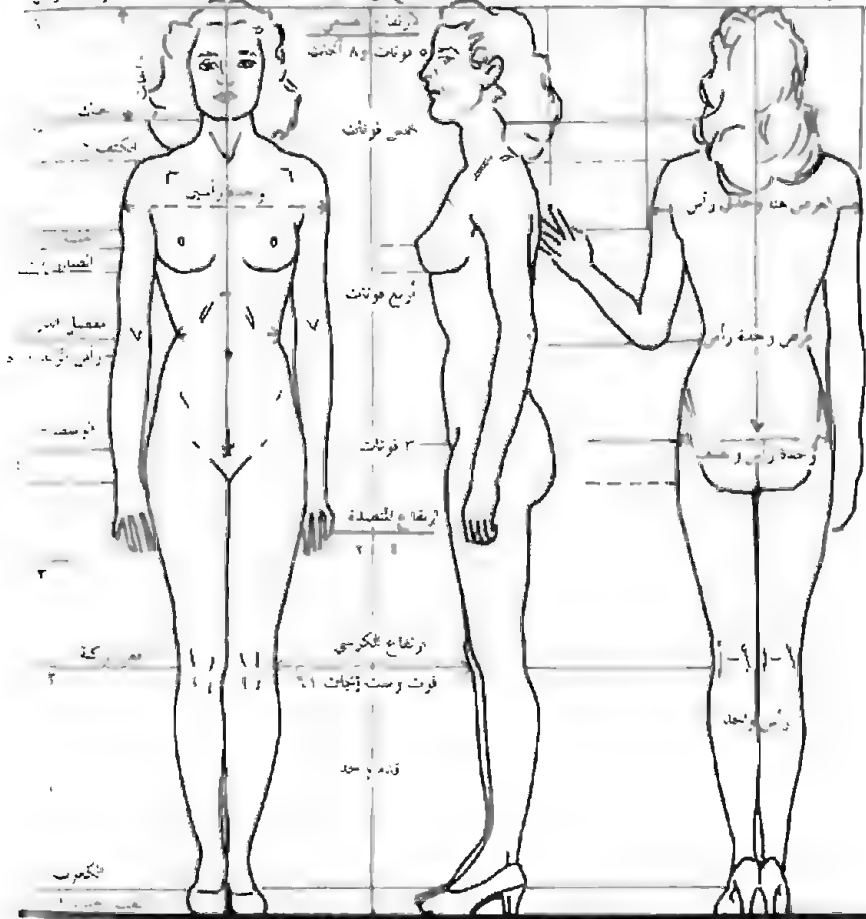
أُستقبلت في منزلها من قبل  
ومر خلال الأحياء في أجسامهم جميعهم

[illegible]

تعتبر أطول نخسب بيني وحدثن من طول الرأس وكل وحدة نصاري ٩ في أي ٢٢ سم وبك طول الرأس مع الزنقة يساوي قدماً واحداً أي ٣٠ سم وهكذا تنقسم الموجدات بن فاسة أي ما يقارب ١٨٠ سم ١٨٤ سم طول ونصف الخمسم في خط منتصف الثورك والمادة الأمينية وحده الرابع الأعلى في الصرة وحده الرابع الأسفل في الذنصة وهكذا يكون قد أوجدنا نسباً طاقية في جسم الإنسان يمكن أن نمكس هذه النسب على الصمومات المتدوعة في التكل والتفرعات التي رسمها والتي يعيش فيها الإنسان **فاصل طرية** والحيدة البنية وبذلك يكون قد كور سناً متشابهة داس إسمجرام غربي بالنسب حبر تكوين ساني وإشاني علمه لأي عمل **للكل** **مها** كان موعه =

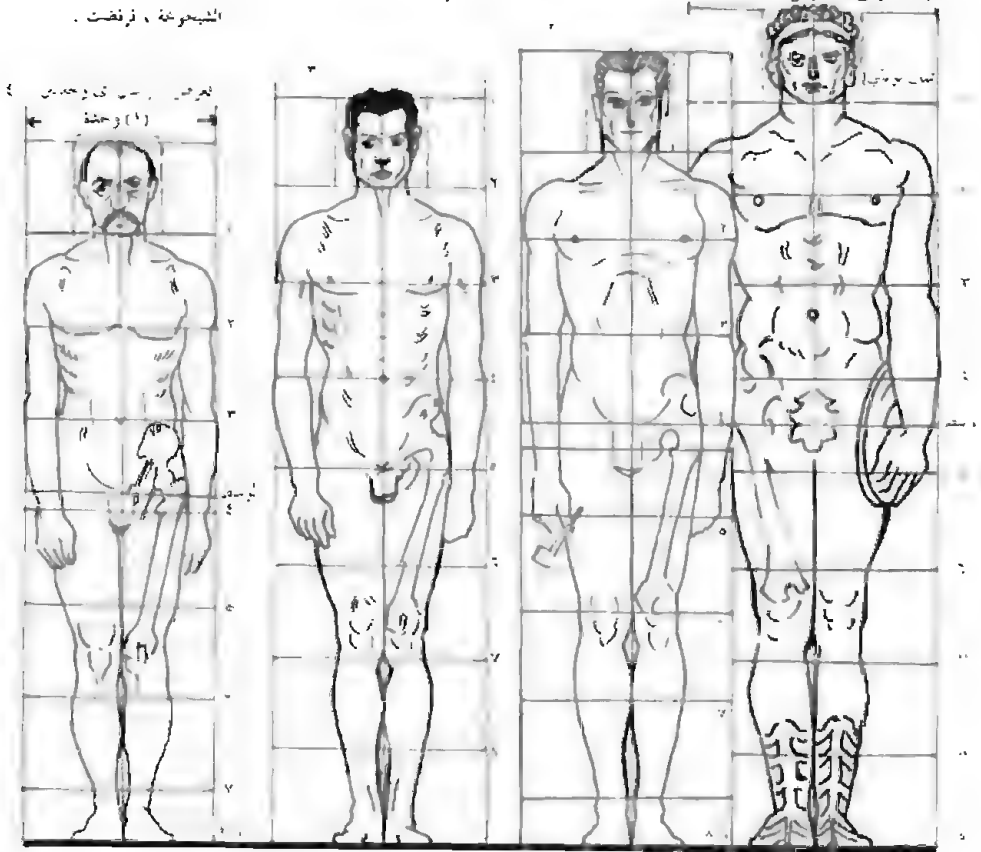


شكل (١١٠) النسب الهندسية لجسم المرأة - والارتفاع لا يزيد عن ٦ فونتان أي معدل ١٨٠ - ١٨٢ سم  
 عرض حسب المرأة بدائي عريض وحديثي رأس  
 الارتفاع من كموب الخشاء  
 وحدة الرأس



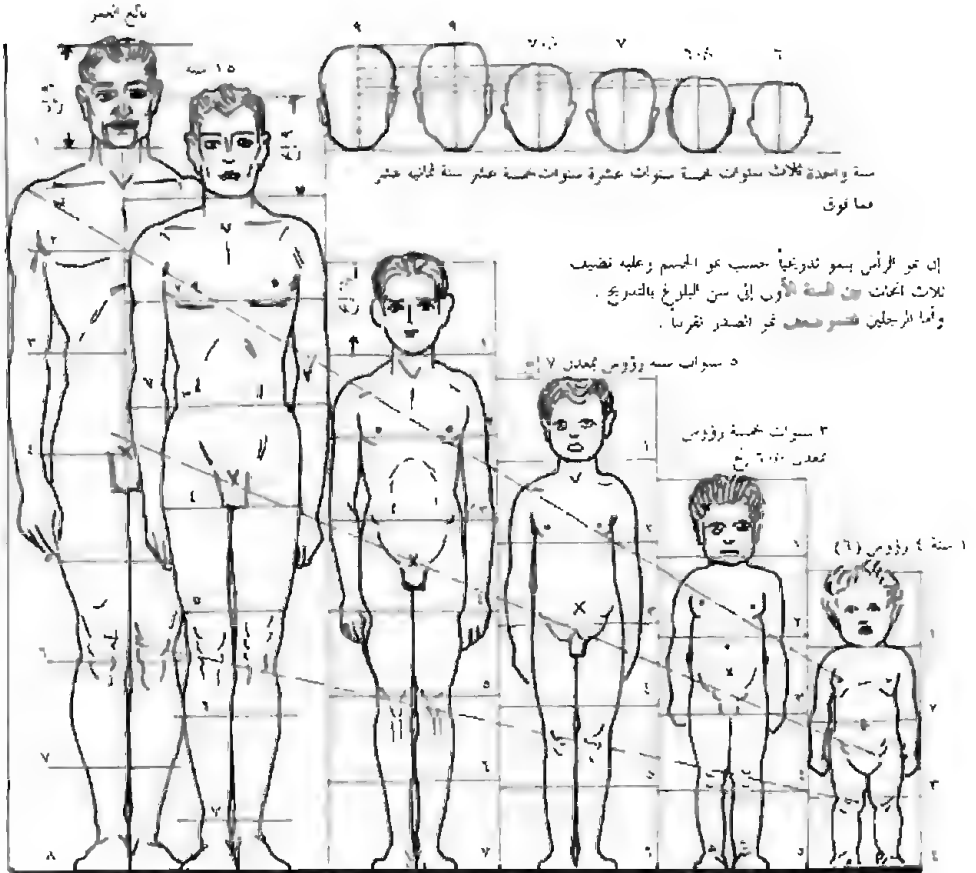
- ١ - من المعروف أن المرأة عادة لها رجليان قصيرتان نسبة من وسط الرجل ولها جرت المعتادة كذا تلبس حذاء بمكعب عاللة
- ٢ - والمرأة كما عادة شعر طويل كذا أكثر من الرجل ١/٢ بشعرنا بطول وجهها أكثر من الرجل وأنظرون .
- ٣ - خطوط جسمها وعصاها تكون انسيابية والعضلات غير واضحة كالرجل وهي مثال المرأة المشهورة
- ٤ - أما النسب فتقريباً تنموح بين  $\frac{1}{7}$  و  $\frac{1}{8}$  وحذاء للرأس .
- ٥ - عريض حسب المرأة بتل وحديثي رأس أما الرجل فيمثل وحديثي وودع في العتاق .

شكل (١١) نماذج لنسب جسم الإنسان استخدمت في الفن في مختلف العصور ومختلف الأغراض  
 (١) النموذج الرياضي للأبطال اليونانيون (٢) ٨,٥ نسب للأزياء (٣) ٨ وحدات نسب وهي القروحية (٤) نسب ٧,٥ استعملت في  
 ويقاس بـ ٩ وحدات للرأس ونسب مقبولة لهذا الغرض  
 كان أن تعرض ٢,٥ ورأس  
 عليها في لعب الأعمال الفنية .  
 ريكينا ريكينا ونيل على  
 الشبيخوخة ، فرغفت .



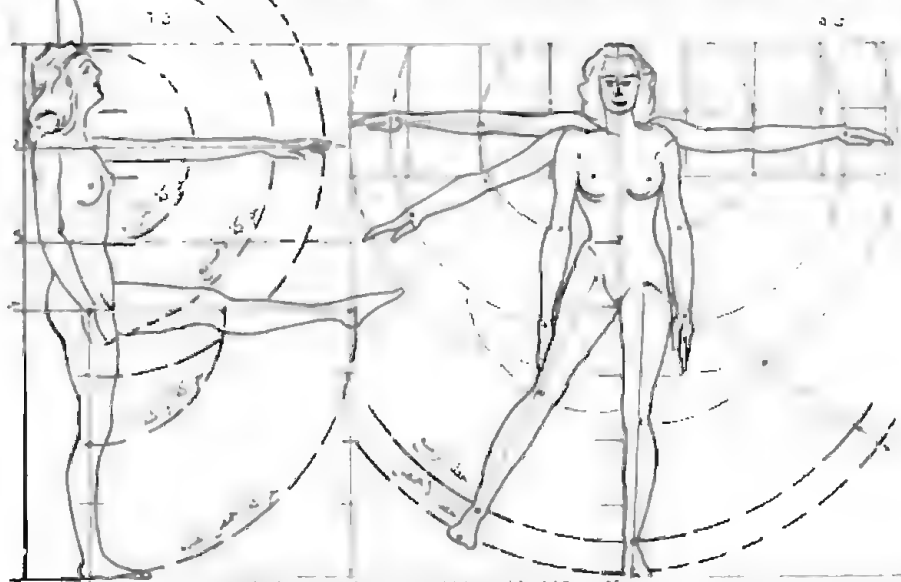
إن النماذج الأربعة تعتبر إلهاماً للنسب من حيث الأبعاد وعرض جسم الإنسان وعرضه في النموذج (١) فهو يقيس بقدره لأن من  
 أضيق ٩ وحدات للرأس وعرض الصدر والكتاف وحدتين وربع إلى وحدتين ونصف والنموذج (٣) يعتبر للأزياء فهو يقيس بقدره .  
 لهذا النموذج (٢) فهو يقيس عليه في جميع الحالات من التصويرية والتعبيرية ، حتى الألبان والقصائد الفطرية ، لهذا النموذج  
 (٤) فهو النموذج الأكاديمي القدير الذي رفض من جميع المدارس تقريباً ما عدا المدرسة الحرة ورفض نصف الأكاديمي  
 جميع أنواعه .

شكل (١١٣) النسب النموذجية لمختلف الأعمار من سنة واحدة حتى سن البلوغ



إن هذه النسب أخذت بعد تجارب وحسابات عديدة حتى توصل إليها الفنانون والمهندسون حول العلاقات بين العمر ونسب نمو أعضاء الجسم . وبين هذا أن الجسم البالغ نسبة ثمانية بقية طول وحدة الرأس ٩ إنجات لها الهي الذي عمره ١٠ سنوات فكلون وحدة الرأس ٧,٥ إنج والطول ٧ وحدات والصقل ذو خمسة سنوات وحدة الرأس ٧ إنجات وطوله سنة وحديث وطفن الثلاث سنوات فطول وحدة الرأس سنة ونصف إنج وطول جسمه خمسة وحدات . ولما الطفل ذو السنة الواحدة فطول وحدة الرأس سنة إنجات وطول جسمه ٤ وحدات ولما لاحظنا انقطاع السنة بين حجمة الطفل الصغير والبالغ نوجدنا تواجد نسب الخطودية والحدة وكذلك بين الطفلة ونصف الكمر وبين نمو الهرميتين عند الرشفة عند استقامة الخط البياض إلى الجسم البالغ ونسب متساوية إن هذه النسب موزن عليها في رسم الأشخاص في كثير من حالات البناء المعمارة والتصميمات الداخلية والمساح والمناظر الطبيعية والآلات والاحتاج والمناجح الطبيعية مختلف الأغراض

نمودار (۷)



يُخرج (٦) مثل نسبة الذهب في نسب جسم الإنسان كما في الطبيعة وفراغ المسافات والمساحات والعمالة هي :

$$\frac{1,718}{1} = \frac{-1}{-1} - \frac{-1}{-1}$$

النموذج (٢) يمثل قياسات نسب النموذج الذي يستعمل كإنيكان - ونسبه تتكون من ٨,٥ وحدة لأغراض الأرياء وعرضها في حالة تصميماتها .

النموذج (٣) يمثل قياس طولي له ٨ وحدات من وحدات الرأس وهذا القياس معمول عليه فيما في جميع الحالات لأنه مربوط باستنباط وحدات النسبة الذهبية كفراغ وعلاقة هذه النسبة كبناء إيجابي في احتلال أي فراغ كان على سطح اللوحة .

النموذج (٤) يمثل  $\frac{7}{4}$  من وحدات الرأس وهذه النسب كانت تستعمل قديماً لأغراض الدراسة الأكاديمية ونسب واحد هو تكوينها المسوي لنسب جسم المرأة لكن وجدت هذه النسب ضعيفة فاستبدلت بنافي وحدات فكانت الأفضل .

٤ - الشكل (١١٢) يمثل نسب ووحدات مختلف الأعمار من سنة واحدة حتى سن البلوغ (١٨ سنة) كحد أدنى . ونجد شروحاتاً للوحدات المختلفة وقياساتها وهي المعمول عليها حالياً في مختلف مدارس التعليم الفنية تقريباً وفروق الأجناس المختلفة هي فروق طفيفة تضاف أو تنقص حسب السبب الاجتماعية لذلك الجنس .

ب - أنواع النسب عند مختلف الشعوب والفنانين

بيننا ذلك في الأشكال (١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣) وبيننا معالجة النسب اجمالاً عند مختلف الشعوب . ولكن يوجد هناك فوارق بين الأجناس من حيث السمن في تكوين الوجه والجسم وكيفية معالجتها بالممارسة وكذلك من حيث اللون فهو يختلف كذلك وإن الفوارق الطفيفة هذه بحسب لها الحساب من قبل لفنانين الممارسين بحيث تتفق والمهدف المتكون لهذه الشخص ونسبها .

ج - مفاهيم النسبة الذهبية ونسبة المودولور

مفاهيم النسبة الذهبية ونسبة المودولور الكوربوزيه وعلاقتها بالإنسان كوحدات مكاملة لبعضها بالتقارنة بين الفراغات أو المساحات أو الحجم والأشكال المكونة داخداها وذلك ضمن الفراغ والمساحات المرسومة إن مفهوم الوحدات في فراغ المساحة كالتقاييس مثلاً أمر مهم وله نتائج أساسية طالما راعينا هذه المقاييس منذ القديم وحتى الآن .

وأهم أساس بني عليه هذه الوحدات المثالية هو تحديد مقاييس الأطوار الخارجي للمساحة التي نرسم عليها .

د - استخدام النسب في تكوين الفراغ والعناصر الفنية

يستلزم ذلك معرفة نسبة الطول والعرض فيما بينها لتكوين مساحة معينة ملتزم بها . كما العلاقات بين الحجم وأبعادها فتكون من علاقة ونسبة الطول إلى العرض والارتفاع والسبب في دراستها لتكوين إيقاعات جمالية تقبلها العين الإنسانية .\*

\* المصدر السابق (ص ١٢٣ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨)

ولبرهان على ذلك قام عالم الطبيعة الفيزيائي Fechner بفختر بدراسة شاملة لدراسة احساس العين عن طريق مشيرات تشاهد في الطبيعة ونخضع عامل القياس بالوحدات مثل المستعترات أو الانجوت . وعمل احصائية وعرض مجموعه من الأضوال والأضلاع بأعداد مختلفة متدفونة لانقضاء الأفضل فيما بينها من الناحية الجمالية وإراحة العين وكانت هذه الأشكال بمثابة للنبي نراها في الشكل (١١٣)

وكأن الغرض من هذا أن يجسّد سر الذوق الشائع هذه النسب بين الناس واستعمال هذه النسب في حجوز الكتب ومساحة أغلفتها وورقها ، المصايف ، والتعليقات ، المكائن ، السحاح ، الستائر ، المشابيك ، الآلات على جميع أصنافها ، مشاة السيا ، والفنزيون ، أحجام الآلات المستعملة منزلياً كالتلاجة والغسالة والتلفون ومقاعد السيارة وشبابيكها والعمارات والمشارل والنرف والدرج (السلام) . وما إليها . كل تلك الأمور يمكن الرجوع إلى نسب نكويتها حيناً نعرف النسب التي يفصلها الذوق العام عن طريق الاحصاء هذا .

قد وجد نكمم الاحصاء أن الاسراف في طول المستطيلات غير مرغوب فيه كما أن الاسراف في عرضها انقاعدي المتوازي للأرض يؤدي لنفس النتيجة ووجد باجماع الآراء أن النسبة المفضلة بين طول وعرض المستطيل هي نسبة = ١ : ١,٦١٨ وهذا المستطيل الذي تكون فيه نسبة الضلع الصغير إلى الكبير تساوي النسبة بين طول الضلع الكبير إلى مجموع طول الصليعين معاً ، وهي نسبة القطع الذهبي ، أو النسبة المثالية والتي عرفتها قديماً جميع الحضارات منها حضارة وادي الرافدين والفرعونية والهندية والصينية والافريقية وعصر النهضة . ويؤخذ بها حتى الآن في شتى المجالات المعمارية والميكانيكية والهندسية والتشكيلية

أما الشكل المربع فهو سبباً غير مرغوب نسائياً أضلاعه المتقابلة وهو شكل مثل روتيني الايداء . ونهني هذه الشاميع من النسب على النحو التالي :

ان الاحساس بالنسب البسيطة لتمتاليات العددية الأولية تؤخذ على الشكل التالي :

$$\begin{array}{rcl} 21 & = & 13 + 8 \\ 34 & = & 21 + 13 \\ 55 & = & 34 + 21 \\ 89 & = & 55 + 34 \\ 144 & = & 89 + 55 \end{array} \quad \begin{array}{rcl} 2 & = & 1 + 1 \\ 3 & = & 1 + 2 \\ 5 & = & 2 + 3 \\ 8 & = & 3 + 5 \\ 13 & = & 5 + 8 \end{array}$$

وهكذا صاعداً

ان هذه العلاقات الهندسية بين هذه المتواليات العددية ونائجها تنطبق على النسب الجمالية وكيفية امتثالها لأي استنباط الفرق بين الطول والعرض وتقسيماتها كما ورد في الشكل (١١٤) .

المودج (١) يمثل العلاقة بين الوحدة رقم (٢ ١) وبين الوحدات (٣-٤) في المودج (٢) وبين (٥-٣) وفي المودج (٣) هذه الوحدات هي أساس في التوالي التكريري بين الوحدات (٨-١٣) ثم تأتي إلى المودج (٤) يمثل وحدات من هذه الوحدات وتناسبها في مساحة الفراغ بين أجزاء من الطول والعرض بمعدل (٨-١٣) نعتينا فكرة واضحة عن العلاقات بأخذ وتر أو محور من زاويتين متقابلتين يمر في المربعات المتصيلة الصغرى كوححدات متشابهة وحين التقاء الوتر هذا في زاوية مربع من هذه المربعات يكون المؤشر للعلاقة المتلى

بين مربعات الطول ومربعات العرض كما نرى التقاء الوتر في زاوية المربع الثامن طولاً والذي يكون مركزه عرضاً المربع الخامس . وهذا يعني أن النسبة الخماسية المتوالية التي تتكون قبل (٨-١٣) المرسومة بالعمل = (٥-٨) لأن الوتر المرسوم أمامنا يؤثر ذلك . هذا من ناحية الرسم العملي أما من ناحية الرسم النظري يعتمد هذا الاستنتاج على التواليات العددية المشار إليها أعلاه والتي يمكن اتساعها تلقائياً دون عناء غير عناء الجمع بينها\* . ويمكننا إيضاح ذلك بالمعادلات الجبرية التالية مثال ذلك :

آ - ب = ب - ج . وترجمة ذلك إلى أرقام من المجموعة المسجلة أعلاه نحصل على النسب التالية :

(٢-١) أو (٣-٢) أو (٣-٢) أو (٥-٣) وهنا نذكر بعض قواعد علم الخبز وهو (حاصل ضرب الطرفين بسوي حاصل ضرب الوسطين) وإذا قسمنا معادلتنا على هذا الأساس فإنها تكون غير مضبوطة ، حيث تكون في المعادلة الثانية أقل رقماً وهذا الرقم الواحد- الخطأ- ذاته يسير بخطوات ثالثة مع التوالي في المجموعة (٢١-٣٤) = (٣٤-٥٥) أو (١١٥٥ = ١١٥٦) (٥٥-٣٤) (٥٥-٣٤) (٣٠٢٥ = ٣٠٢٦) إلخ . وتأثير هذا الرقم الخطأ يكون في بداية المجموعة كبيراً نسبياً\* وكلما تقدمت هذه النسب في عد الأرقام والتوالي يصبح الفرق ضئيلاً تماماً والمهم في هذه النسب هو أنها تتضمن تقدماً نسبياً ثابتاً . وتكرر العلاقة كلما زاد الحجم . كما أن هذه النسب لها إمكانيات كبيرة عن النسب العددية البسيطة . ويمكننا تطبيق فكرتها في نفس المجالات التي تطبق فيها النسب : (٢-١) (٣-٢) على كل من الخطوط والمساحات وعلى أي عنصر آخر يمكن قياسه في التكوين الإنشائي التشكيلي والصناعي والتطبيقي المعماري .

وخير نسبة كعامل مشترك أسامي يحتوي على النغم الموسيقي التالي بين الطول والعرض هي نسبة (١٠١،٦١٨) وهي نتيجة حاصل تقسيم النسبة (٨٩-٥٥) و (٨٩-١٤٤) = تقريباً ١،٦١٨ هذه النسبة قام بها الراهب الإيطالي فريالوكا باجيولي Fraluka Bajioli سنة ١٥٠٩ وسمّاها النسبة السامية divine proportion وسنة ١٨٣٠ أسماها العالم Kepler "كبلر" اسم الدرّة الثمينة Precious Jewel\*\* .

الشكل (١١٤) النموذج (٥) يمثل نظرية (أقليدس) القائلة : المربع انشأ على وتر المثلث قائم الزاوية يساوي مجموع المربعين المنشأين على الضلعين الآخرين .

وهذه حقيقة واقعة حتماً حتى بصرف النظر عن شكل المثلث قائم الزاوية أو بمعنى بفسر ذلك . أن هناك نسباً ثالثة بين هذه الأحجام الثلاثة أو مايساويها في نسبها .

ويعني تحليلها الهندسي أننا نستطيع دائماً تكرار النسب في الأشكال المستقيمة باستخدام الأقطار المتوازية والمتعامدة . والأمر الواقع أننا لا نقدر في هذه الحالة القيام بهذه التقاسيم غير تقاسيم المستطيلات الذهبية فقط ومستطيلات الجذر الخامس إلى أقسام صغيرة في تكرار كامل التنعيم الموسيقي بالنسب كما يحدث في شكل الجذر الخامس نموذج (٦) ومن جهة أخرى هناك حالات كثيرة لا نستطيع أن نطبق فيها قاعدة أي من هذين الشكلين . بحيث يمكننا تحويلهما في مساحة عامة أكبر .

النموذج (٤) مستطيل الجذر الخامس الشكل (١١٥)

\* كتاب أسس التصميم تأليف روبرت هيلام سكوت ترجمة الدكتور عبد الحفيظ محمد الرهم ومحمد يوسف (ص ٦٧) .  
النشر مؤسسة طاعة الألوان الشعبة القاهرة

\*\* انكوبن لعد الفتح وياض ، الطبعة الأولى ( ص ١٤٠ ) . الناشر دار النهضة العربية ٣٢ شارع عبد الحفيظ ثروت بالقاهرة ١٩٧٣

سوف نرجع إلى رسم مربع يحيطه نصف دائرة ، وإذا أكملنا المستطيل بحيث يكون طوله مساوياً نصف الدائرة ، وعرضه يساوي ضلع المربع ، ينتج عن ذلك شكل حركي (ديناميكي) وهذا الشكل مبني على مربع وعلى جانبيه مستطيلان ذهبيان ويتميز الشكل الكلي للمربع والمستطيلين بخصوص معينة . ولد رسماً قطره من الشكل ، وأقمنا عليه خطاً متعامداً من إحدى زواياه ، فانه ينتج لدينا أساساً لخطوط تنظيمية تقسمه ديناميكياً والعملية كالآتي :

فقمه مد خط من إحدى زوايا المستطيل متعامداً على قطره ، حتى يتقابل مع ضلع المستطيل المواحه لقطره . وبهذه فطرنا مستطيل أصغر مماثلاً لنسب المستطيل الأصلي ، ويعادل  $\frac{1}{5}$  من مساحة المستطيل . وبكنا نكرر نفس العملية حتى بد تقسم المساحة إلى خمسة مستطيلات مماثلة . وبفهم الطريقة يمكن الاستمرار في تقسيم كل منها إلى أن يتم تقسيم المساحة بكاملها ... وما دام هذا الشكل مشتملاً على كل من المربع والمستطيل الذهبي فالعلاقات بين التقسيمات الناتجة تصبح وثيقة الصلة ببعضها وها نعم ابقاعى متكامل وذلك بحكم تشابه النسب الذهبية في تكوينها ورغم تباین مساحتها \* .

أما نسب المودولور فلها مدلولها الحديثة حيث مفاهيم الكتل في نسبها لتجسم الانساني تختلف تكعيبياً عما هي عليه في نسب المدرسة التقليدية الكلاسيك والشكل (١١٧) في النموذج (١) يمثل تقسيمات رأس إنسان (ليوناردو) بينما في النموذج (٢) تمثل حركة وتقسيم نسب جسم الانسان في أطواله وأبعاده في المنظور كما وضعها لوكوربوزيه وبني على نفس النوازل تقريباً المعمار فرانك لويد رايت ووالتر لوكوربوس .

ملاحظة

ننصل للمستقصي أن يدرس الأشكال (١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨) ويقارن بين العلاقات القديمة للنسبة الذهبية والعلاقات الحديثة لنسبة المودولور .

### ٣ - تأثير النسب ومدلولها على سطح الكرة الأرضية

كنا نعتقد غالباً أن نسب الفن جمالياً وتطبيقياً هي نسب حدسية وفي بعض الأحيان نؤخذ بحسب فردي دون اللجوء إلى بعض المصطلحات الرياضية وإستباطاتها التجريدية ولكن لو تعمقنا قليلاً لرأينا تشكيل مساحات الفن وأبعاده ذو علاقة كبيرة مع الطبيعة وخاصة الطبيعة الغير ملفته للانسان الاعتيادي . فمثلاً لو أخذنا مقطع لقوطة حزنون بحري لوحدنا النسب الذهبية ننطبق على هذا المنقطع وكذلك لو أخذنا قشر أو غلاف ثمرة انيان آبل (الاناناس) لوحدنا حراشفها نخضع لعملية لوغاريتمات دقيقة مع جذور متعددة في حسابات تكوينها لهذه النسبة . إذن جسم الانسان في الطبيعة يخضع رياضياً وعملياً لحسابات وتكوينات في الحركة واستغلال الفراغ بنسب ذهبية متفاوتة\* .

ولما كانت الطبيعة خير مسعف لنا في إيجاد هذه النسب دون ارتجائ بل بحسابات دقيقة فمن الأجدر أن لنمحا إلى هذه الحسابات في بعض أو أغلبية التكوينات الجذرية والتجريدية البحتة في تكوين المساحات لهذه

\* The Elements of Design by Tobert Jelan Scott, ترجمه الدكتور عبد الباقى محمد ابراهيم ، (ص ٧٦) . الناشر مؤسسة طباعة الألوون

المنشعة . القاهرة ١٩٦٨ .

\*\* لوكوربوس من مؤسسى مدرسة البوهنوس وهو الذي وضع تصاميم وعرائط جامعة بغداد التى غنى المخرج اخلالي فيها .



شكل (١١٤) نماذج من مقاييس نسبة الذهبية للمستديلات

12

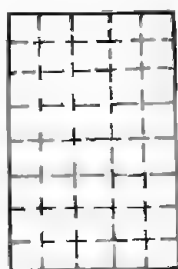
۲۰۲۰

८३

$$Y = \lambda$$

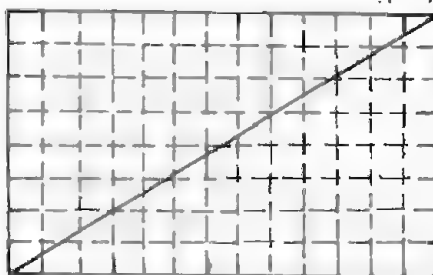
1 - 5

A 2

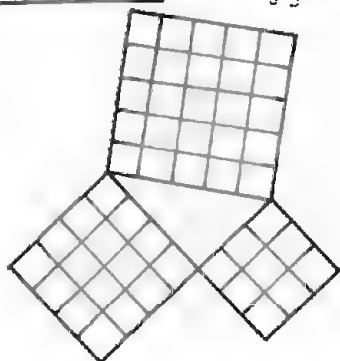


32

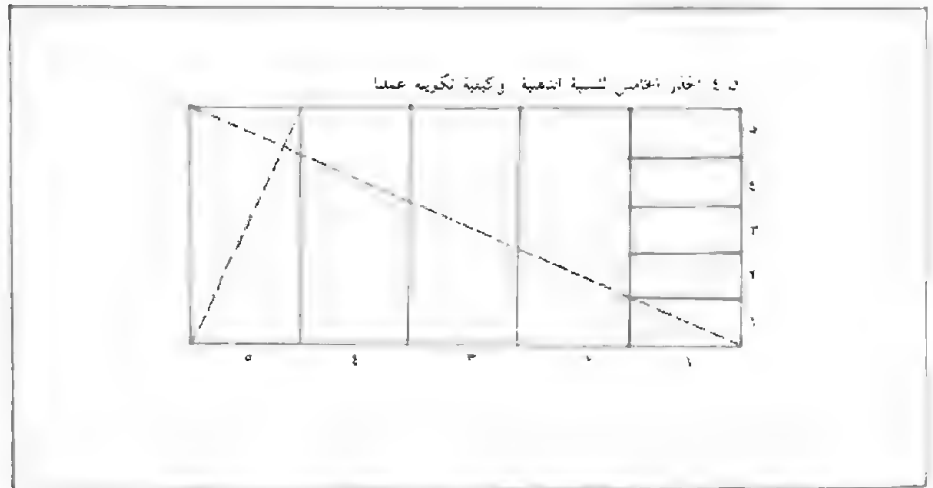
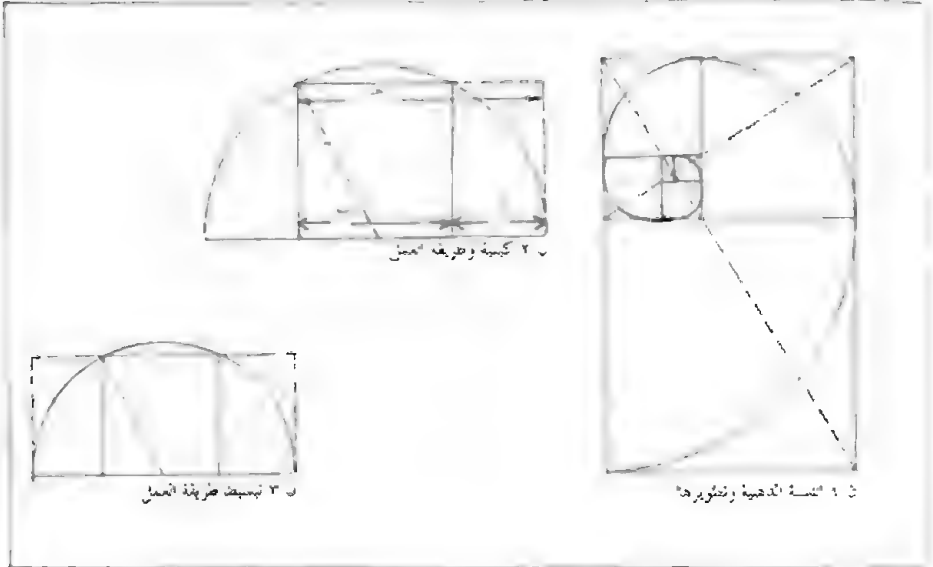
17-4



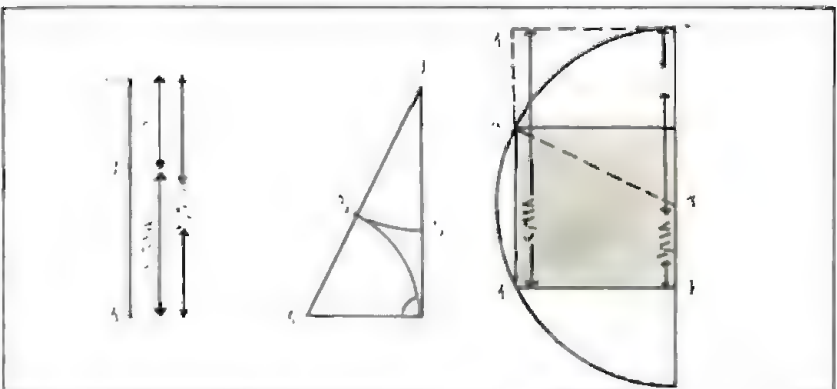
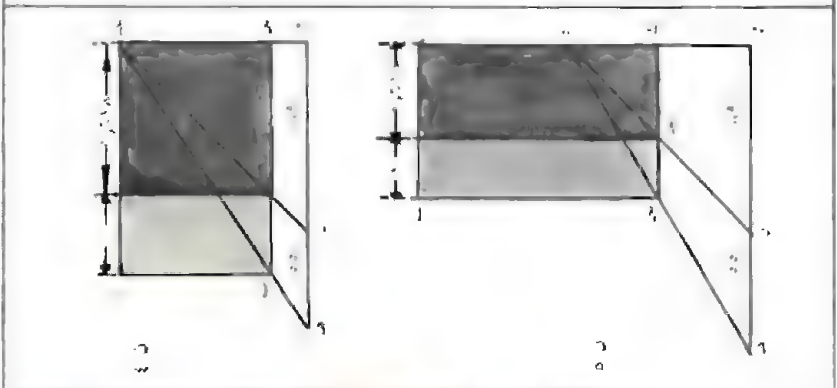
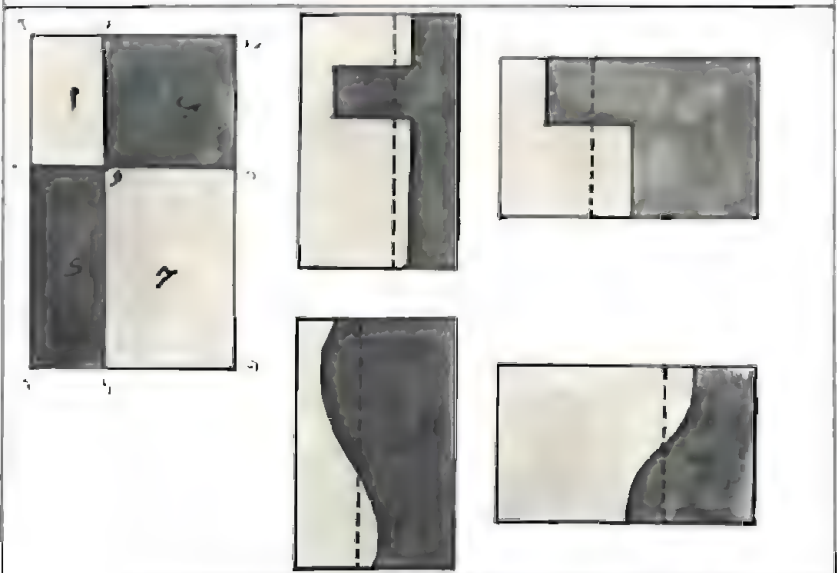
23



3 - 4 r



شكل (١١٦) تكوين ابعاد النسبة الذهبية ورسم مستطيلاتها ومثلثاتها وبعض من تصوير مساحاتها وقطاعاتها



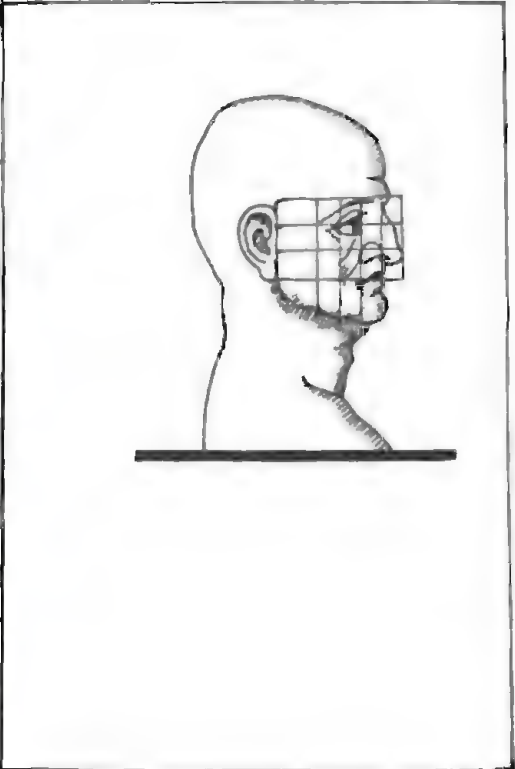
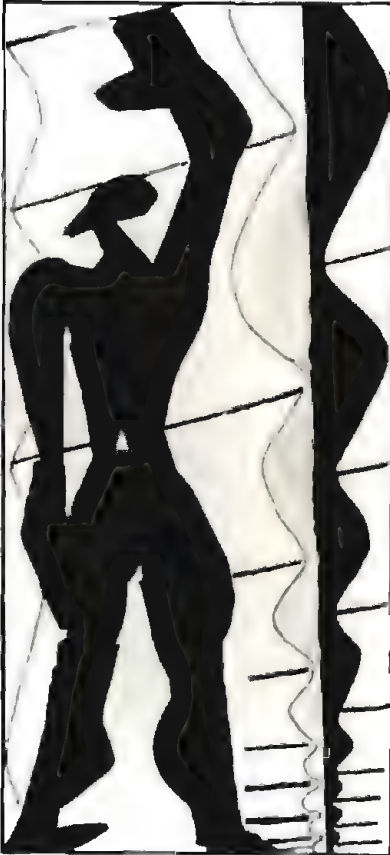
التفكير (١١٧)

ن ١ الفرق بين المنهج الكلاسيكية لوجه من أعمال ليوناردو

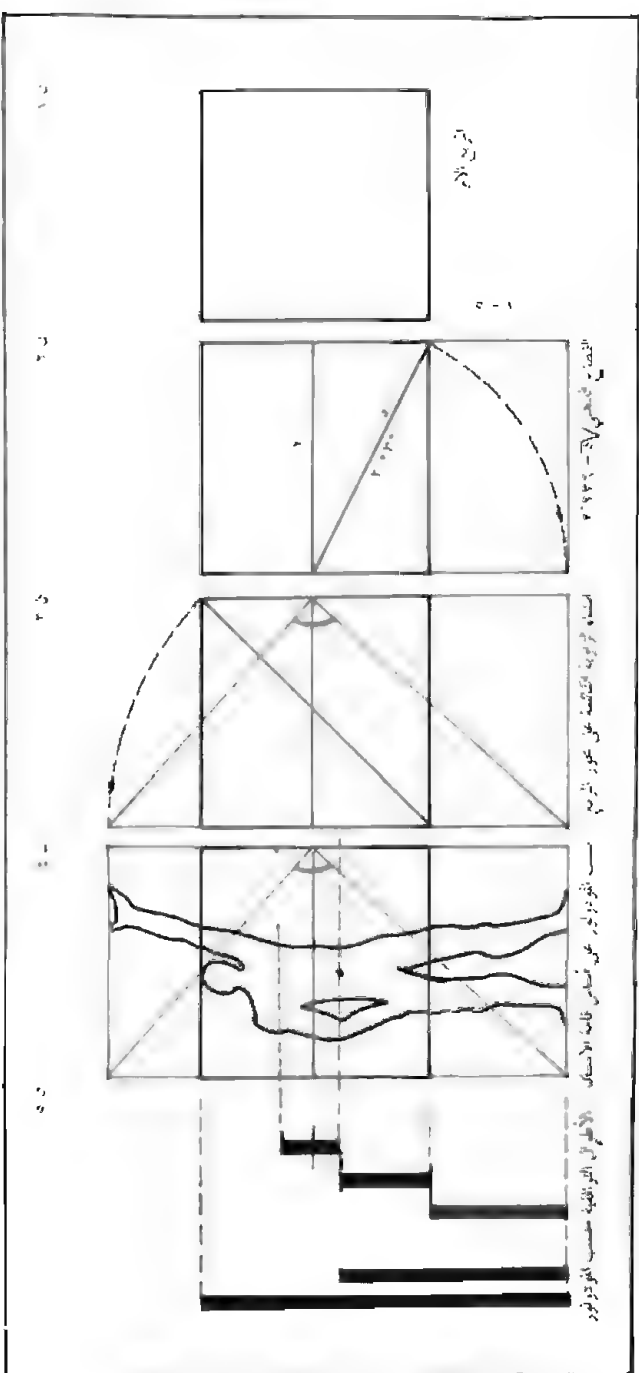
دافشي وجسمه انسان وحركته في التودودور لكرزيمورية

الرسم والغمار المرسى .

ن ٢ السنة الحديثة للمودودور تشكيلاً أما  
بتناسب والقرن العشرين .



تابع التشكيل (١١٨) القواعد العملية لنسب التوافقية لخطية (لوكوربورية) في المودولور وعلاقتها الأساسية بالنسبة الذهبية .



العمليات الرياضية التي تربط بين العقل الانساني والطبيعة بين الحس والعقل والطبيعة التي نجعلنا أن نهيء أفضل النسب لغرض الفن التشكيلي بشئى أوصاعه وحفوله المختلفة .

ورب سائل يسأل هل من المنفصل أن نكيف الفن الحسي واخذسي الى مجمل عمليات رياضية كما يفعل المعماريون ؟ .

الجواب . إن ذلك لا يتشاقى مع الحس والخدس ولا يجرّد العقل المقاعيم الفنية مصفقا بل خدس والحس المرهف الفني يرجع في كثير من الأحيان الى هذه المقاييس او ما يقاربها في النسب دون الدراة بالعملية الرياضية شئى يقوم بها عقليا والتي تساعدنا على التوفير في الوقت والمساحات والفراغ والمقاييس . وربما كانت هذه المقاييس حدسية وليست رياضية عند الفنان الذي نسميه ناعمة بالفطرة بحسها وبهجتها دون علم بحساباتها .

ولكن المشكلة كانت منذ الازل مع أساندة الرياضيات وهي أنهم بحثوا في مشاكل الحسابات والمقاييس والنسب دون الالتفات الى العلاقات الابضاحية للمساحات والقياسات العممية . أي أنهم بحثوا في تجريد الأرقام تقريباً وما ينتج عن هذه الأرقام من عمليات لها مساس بعلم الفيزياء والكيمياء والطبيعة غالباً دون علم بالفن الذي يخضع لهامية الانسان ورغائمه الحميمية والاستنباطات الحسابية المتعلقة بالنسبة وضعت غالباً من قبل المعماريون والفنانون . وبالمقارنة مع الحسابات الرياضية ، وجدوا هذا التقارب العجيب ! .

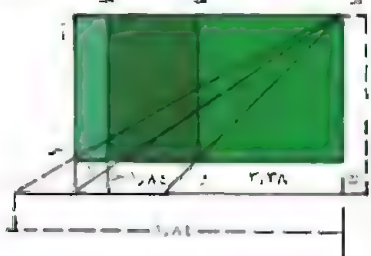
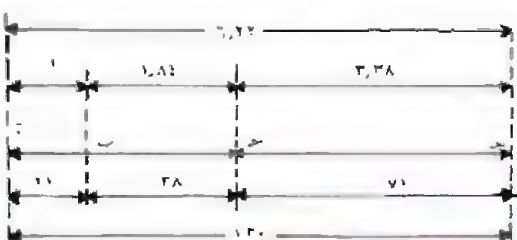
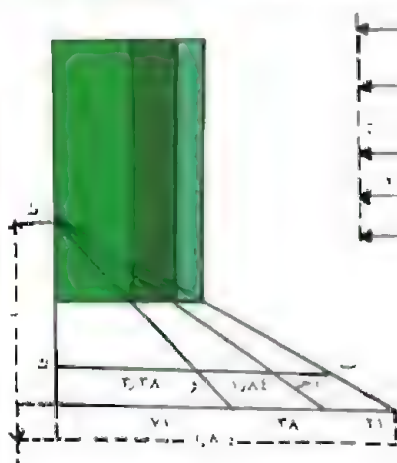
ومن هنا كان الالتياس والتفاضل والتغاير في كثير من هذه العمليات الفنية ولكن كثير من كبار الفنانين بحثوا واستقصوا هذه العمليات فوجدوا علاقاتها الفنية مربوطة بالطبيعة بحسابات رياضية دقيقة وكلما أعمقوا في الدقة وجدوا تقارب الطبيعة الى الرياضيات في تكوينها .

وسوف نبحث مختلف النسب الجمالية بالأشكال المختلفة كالتثنت والمربع والمستطيل والدائرة والأقواس والمجسمات عنى إحداثها في مبحث ثاني .

شرح نظرية المودولور لكوربوزية بشكل (١٨) نموذج (٢) في سبب الأبعاد في الفراغ :

النموذج (٢) من الشكل (١١٨) يعطيا فكرة عن نظرية الـ moduler للمعمار لوكوربوزية حيث يقول لكي يكون فن العسارة والتصوير هنا صحيحاً يجب أن يقوم على أسس جوهرية . . . وكان الرجل يبحث طوئل حياته عن قاعدة أو قانون يحدد استعمال الأبعاد المنظمة في الفراغ . وكان رأيه كل قاعدة من قانون مرتبطة بقاعدة من الحياة ولذلك كان نظام مودولور " (أي الأجزاء النسبية الأبعاد) نمراً حيلاً ما كان يعنيه لوكوربوزيه في حديثه . وهذه النتيجة استغرقت في أبحاثه مدة عشرين عاماً . وهي تشبه الى حد ما أبحاث بحث زايسنيج . وما ذكره أن رجال الموسيقى هم أولي من فكر في وضع التناسب الفني ( هارموني ) فقصموا الأصوات الى ستم موسيقي بحيث تتناسب وتنسجم بعضها مع بعض . وساعدهم على ذلك بعض العلماء من رجال الهندسة مثل فيتاغورس .

ومن الممكن إيضح هذا القول عن الموسيقى ، إن الأبعاد الزمنية في السلم الموسيقي تتناسب مع بعضها تبعض بقيم نسبية جمالية وبالذات متساوية بالهرموني مع الأبعاد الزمنية في الارتفاع الموسيقي ولها حصيللة هي (النغمات) . وبعض النغمات تحمل قدراً كبيراً من التوافق بالنسبة لبعضها ، والبعض الآخر تقل فيه نسبة التوافق ونجد عوضاً عنها شيئاً من التنافر ، وبحصم هذا التوافق والتنافر أو التضاد الى النسب المستخدمة والحاصلة



من الأصوات . وكلما كانت النسب بسيطة بين الصورتين كانت أكثر توافقاً والقاعدة التي تنطبق عن شتى الفنون التشكيلية في حتمية توافر عنصر توازن بين أجزاء العمل الفني الذي تربطه النسب الجمالية . وكما يقول لوكوربوزيه "أن سر الجمال في الكون هو النسب ، لذلك نقدر أن نصل إلى نتيجة وهي - الثلاثي هو كل شيء " وهذا التوافق بالنسب يجعل الطبيعة تنبسط . كما نلاحظ ذلك في الشكل (١١٨) نموذج (٢) حيث أنهم منظم النسب للوصول إلى القيم الجمالية واستعمل في ذلك الخطوط المنظمة لتقسيم المساحات المعتمدة على النسبة الذهبية التقيدية وأوجد لها قانوناً جمالياً يحكمها ورسم بعض النماذج لضبطه وأعطاها إلى مساعديه ليطبقوها في تحديد المساحات المعمارية والفنية حيث كانت تشكيلياً تستند إلى القطاع الذهبي الكامل \* .

القطاع أو النسبة الذهبية شكل (١١٩) \*\* .

إذا قمنا بتقسيم خط معين كالمبين في الشكل (٤١) النموذج (١) فإن أفضل النسب التي يمكن صياغتها لتقسيم هذا الخط حسب نعرف بالقطاع الذهبي Golden section أو Golden Mean وفيها تكون نسبة التقسيم كما يلي \*\*\* .

إن الجزء الأكبر إلى الجزء - طول الخط بأكمله إلى الجزء الأكبر كما نرى ذلك في الشكل (١١٩) نموذج (١) .

$$\text{حيث} \quad \frac{\text{أ}}{\text{ب}} = \frac{\text{أ} + \text{ج}}{\text{أ}} = \frac{1}{1,618} = \text{نسبة القطاع الذهبي أو النسبة لذهبية} .$$

وفي النموذج (٢) من شكل (١١٥) نرى كيفية تقسيم خط مستقيم وفقاً لنسبة القطاع الذهبي فإذا أخذنا الخط (أ ب) خطاً مستقيماً نود أن نقسمه إلى قسمين وفقاً لنسبة القطاع الذهبي فانه يمكن أن نأخذ بالخطوات التالية :

نقيم عموداً من النقطة (آ) مثل (آ ج) بحيث يكون طول نصف (آ ب) ثم نوصل الضلع الثالث (ب ج) .

نضع رأس الفرجار في النقطة (ج) ونرسم قوس يبدأ من النقطة (آ) حتى يتقابل مع الضلع (ب ج) في النقطة (ص) .

ثم نضع رأس الفرجار مرة ثانية في النقطة (ب) ونرسم قوس آخر يداً من النقطة (ص) حتى يتقابل مع الضلع (آ ب) في النقطة (س) .

- وبذلك تكون النقطة (س) هذه قد قسمت المستقيم (آ ب) إلى قسمين وفقاً لقاعدة نسبة القطاع الذهبي .

ونسبة القطاع الذهبي تتكون من ( - ١,٦١٨ ) هذه هي الأساس الثابت والمعامل التقريبي لمتواليات الهندسية العددية التالية :

\* تكنولوجيا التصوير للدكتور المهندس محمد حماد (ص ١٥٠) ، القاهرة ١٩٧٣ .

\*\* إنكوبين في الفنون التشكيلية لعبد الله عاصم ص ١٤١ ، ١٤٢ ، الناشر دار البصة العربية ٣٢ شارع عبد الحفيظ تروت بالقاهرة ١٩٧٣ .

\*\*\* ظهرت هذه النسبة سنة ١٥٠٩ وصنع منها زعمب لوكوربوزي Fra Luca Pacioli وسماها النسبة الإلهية «Divine Proportions» ولكن كيبلر Kepler سماها الدرة الثمينة Precious Jewel .



٣٤٢، ٥٠، ٨، ١٣، ٢١، ٣٤، ٥٥، ٨٩، ١٤٤... إلخ . وقد بنينا في بحث سابق كيفية استخراج هذه النسب أو المتواليات الهندسية .

وهي تتكون على النهج الثاني : أي كل رقم مساوياً لحاصل جمع اترقيمين السابقين فمثلاً :  
(١٣ + ٢١ = ٣٤) ، (٣٤ + ٥٥ = ٨٩) ، (٨٩ + ٥٥ = ١٤٤) وهكذا ... إلخ .  
ونعرف هذه المتواليات باسم "متواليات فيبوتاجي" باسم الباحث الايطالي الذي اكتشفها .  
وبناء على ما تقدم نجد النسب التالية تدخل في تقسيم قاعدة النسبة الذهبية وهي :

$$\frac{٨}{١٣} ، \frac{١٣}{٢١} ، \frac{٢١}{٣٤} ، \frac{٣٤}{٥٥} ، \frac{٥٥}{٨٩} ... إلخ$$

وهي تعرف نسبة المتواليات هندسية المستمرة وفيها تكون النسبتان  $\frac{٥٥}{٨٩}$  ،  $\frac{٨٩}{١٤٤}$  هما أقرب نسب إلى :  $\frac{١}{١,٦١٨}$  .

ومن الممكن أن تستمر هذه المتواليات العددية إلى ما لا نهاية كما شرحن سابقاً .  
مستطيل القطاع الذهبي الشكل (١١٩) نموذج (٣)

لو قمنا بتصنيف ضلع أي مربع مثل (آ ب ج د) كما في النموذج (٣) في النقطة (هـ) وجعلنا (هـ) مركزاً لرسم نصف دائرة ، ثم مددنا الضلع (ب آ) ليتقابل مع محيط الدائرة في نقطة مثل (و) ثم أقصا ضلعاً رأسياً مثل (و ح) يكون عمودياً على الخط (ب و) ثم مددنا (ج د) حتى يقابل الضلع (و ح) في النقطة (ح) ، فإن المستطيل (و ح ج ب) يكون بذلك قد قسم وفقاً للنسبة الذهبية Golden section rectangle أي تتكون بالايضاح للمعادلة التالية :

$$\frac{\text{الجزء الأكبر}}{\text{الجزء الأصغر}} = \frac{ب}{آ} = \frac{١,٦١٨}{١} = \frac{\text{الكل (أي الجزء الأكبر + الجزء الأصغر)}}{\text{الجزء الأكبر}}$$

ونلاحظ في هذا النموذج أن النسب المتساوية لا ترتبط فقط بأطوال الخطوط ، بل أيضاً تحدد العلاقة بين المساحات أي نترحها بالطريقة التالية :

$$\frac{\text{المساحة آ ب ج د}}{\text{المساحة أ و ح د}} = \frac{ب ح ج د}{آ ب ج د} = \frac{١,٦١٨}{١}$$

وفي مستطيل القطاع الذهبي نلاحظ أن عرضه لا بد أن يساوي طول ضلع المربع (مثل ب ج) وأن ضوله يساوي نصف ضلع المربع مثل (ب هـ) مضافاً إليه طول الوتر (د هـ) ذلك لأن (د هـ = و هـ) . انتهى .

مثلث القطاع الذهبي الشكل (١١٩) النموذج (٤) والنموذج (٥) إذا أردنا رسم مثلث القطاع الذهبي نموذج (٤) golden section triangle وذلك بوصف وتر بين زويتين متقابلتين في مستطيل القطاع الذهبي فهي (ن ٤) نحد الوتر (د ب) سوف يقسم المستطيل (آ ب ج د) إلى مثلثين تتوافر فيهما النسبة الذهبية .  
ويمكن أن نزداد مساحة هذا المثلث إلى أي نسبة نريدها بمجرد امتداد (د ب) إلى نقطة مثل (هـ) أو امتداد (د ج) إلى النقطة مثل (و) ثم نقم ضلعاً رأسياً على النقطة (و) حتى يتقابل مع امتداد (د ب) في

النقطة (هـ) ستلاحظ أن (د د) أو امتداده قد قسم الضلع (ح ب) أو الضلع (و هـ) إلى قسمين تكون نسبة طولهما = ٥٥ - ٨٩ ويمكن تيسير العملية فتضع نموذجاً من البلاستيك على هيئة مثلث تنفق مع هذه النسب كي تستخدمه دائماً في أي تصميم تقوم به على أن تخفر عليه بألة حادة جزءاً من الخط (د ن) وسوف يكون هذا الخط الأخير وسيلة لتقسيم الضلع (ج ب) أو (و هـ) وفقاً لقاعدة القطاع الذهبي أي بمعنى :

$$\frac{1}{1,618} = \frac{(ن و)}{(و هـ)} = \frac{(ن هـ)}{(ن و)}$$

ويمثل هذا المثلث الذي صنعناه وأجرينا تقسيمه يمكن مثلاً أن نقسم مستطيل القطاع الذهبي إلى قسمين طوليين كما هو ظاهر في النموذج (٥) الذي نرى فيه النقطة (حـ) قد قسمت الضلع (ك جـ) إلى قسمين بنسبة ٨٩ - ٥٥

التكوينات المعتمدة على نسبة القطاع الذهبي

لو قمنا بتطبيق كلا المستطيلين في النموذجين (٤ ، ٥) شكل (١١٩) فوق بعضهما لوجدنا هناك تقسيماً جديداً ظهر لنا ذلك الذي نراه في النموذج (٦) وهو تقسيم إلى أربعة أجزاء للمستطيل . ويتميز بأقصى درجات الوحدة . unity مع التنوع Variety وذلك وفقاً لما يلي :

أولاً : نجد تنوعاً في المساحة مع وحدة في الشكل . رغم وجود القسمين (أ، جـ) يختلفان في المساحة فهما يشابهان شكلاً .

ثانياً : نجد تنوعاً في الشكل مع وحدة في المساحة بين القسمين (ب ، د) ذلك لأن مساحتهما متساويتين مع اختلاف في شكلهما .

ثالثاً : وهناك وحدة قد نشأت عن تكرار نسب القطاع الذهبي في المساحات .

$$\frac{\text{المساحة أ}}{\text{المساحة ب}} = \frac{ب}{ج} = \frac{أ}{د} = \frac{د}{ج} = \frac{١}{1,618}$$

رابعاً : نجد شئاً وحدة عن تكرار نسب القطاع الذهبي في الأطوال . وهي :

$$\frac{هـ و}{و ك} = \frac{و ك}{ك هـ} = \frac{هـ م}{م ط} = \frac{م ط}{ط هـ} = \frac{ل هـ}{ح ل} = \frac{ج ل}{ح هـ} = \frac{١}{1,618}$$

و يتبادر إلى الذهن تقسيم المستطيل في النموذج (٦) يكون قديماً ثقيلاً على الفهم وفكره ويمنع موهبة الابتكار ولكن يتضح من النماذج (٨، ٧) و (٩ ، ١٠) تدلنا على وضع تصميمات أو مساحات في لوحة زيتية تعتمد على حرية التوزيع المقاربة في هذه النماذج للقطاع الذهبي أو مقاربة لها . وإضافة في أعمال الفنانين الكبار قديماً وحديثاً . ويلاحظ في النماذج (٥ ، ٦) خطوط التصميم ليست منطقة تماماً على تلك الخطوط . فنسب التكوين لم ترل نسباً مقبولة جمالياً . وذلك لأن نسبة كلا المساحتين تشغلان مستطيلاً قد ظلت حاضعتين لنسبة القطاع الذهبي ، والنسبة بين أي مساحة هي نسبة جمالية . ذلك لأن نسبة كلا المساحتين تشغل مستطيلاً قد ظلتا خاضعتين لنسبة القطاع الذهبي ، فالنسبة بين أي مساحة رمادية فاتحة إلى المخاورة الرمادية الغامقة تتساوى تماماً مع نسبة القطاع الذهبي قد تكون قديماً جامداً يحول دون الانطلاق الفني نحو الابتكار في التصميم . ولكن مع تطوير بسيط ونشأت ذوقية معينة تساعد على تنظيم المساحات إيقاعياً وجمالياً .

تقسيم الخطوط الى اجزاء ثلاثة بسبب جمالية

تكلمنا سابقاً عن تقسيم الخط الى تسعين جمالياً ولكن الآن يستحسن أن نفكر في تقسيم الخط الى ثلاثة أجزاء بنسب جمالية وقد قام بهذا المبدأ باحثون فوجدوا أن النسب الآتية هي النسب الجمالية لدهية المثلثة في هذا الحقل .

وسين بعضاً منها كما يلي .

$$١ - ١,٨٤ - ٣,٣٨ - ٦,٢٢ - ١١,٤٤ - ٢١,٠٥ - ٣٨,٦٩ - ٧١,٠٨ - ١٣٠,٧٨$$

ومعنى أن :  $١,٨٤ \times ٣,٣٨ = ٦,٢٢$  تقريبا

وأن :  $١,٨٤ \times ٦,٢٢ = ١١,٤٤$  تقريبا

وأن :  $١,٨٤ \times ١١,٤٤ = ٢١,٠٥$  تقريبا

وأن :  $١,٨٤ \times ٢١,٠٥ = ٣٨,٦٩$  تقريبا

وأن :  $١,٨٤ \times ٣٨,٦٩ = ٧١,٠٨$  تقريبا

وأن :  $١,٨٤ \times ٧١,٠٨ = ١٣٠,٧٨$  تقريبا

وملاحظ أن حاصل جمع كل ثلاثة أرقام متوالية يساوي الرقم الرابع قداماً أو تقريبا فمثلاً :

$$١ + ١,٨٤ + ٣,٣٨ = ٥,٢٢$$

وأن :  $١١,٤٤ + ٢١,٠٥ + ٣٨,٦٩ = ٧١,١٨$  تقريبا النسبة المقدرة الخالدة

وأن :  $٦,٢٢ + ١١,٤٤ + ٢١,٠٥ = ٣٨,٧١$  تقريبا

وأن :  $٢١,٠٥ + ٣٨,٦٩ + ٧١,٠٨ = ١٣٠,٨٢$  تقريبا

ويلاحظ الظاهرة التالية :

أن : الرقم ١,٨٤ هو الجذر التربيعي للرقم ٣,٣٨ تقريبا

وأن : الرقم ٣,٣٨ هو الجذر التربيعي للرقم ١١,٤٤ تقريبا

وأن : الرقم ٦,٢٢ هو الجذر التربيعي للرقم ٣٨,٦٩ تقريبا

ولو قمنا بتبسيط الكسور العشرية في هذه الأرقام وحملها أرقاماً صحيحة . تبسيطاً للعمل لرأينا وفقاً وجدناه أن خير تقسيم لخط واحد الى ثلاثة أقسام مقبولة جمالياً هو التقسيم الذي نراه في النموذج (١) من الشكل (١١٩) ذلك لأن :

$$\frac{١}{١,٨٤} = \frac{١}{٣,٣٨} = \frac{١}{٦,٢٢} = \frac{١}{١١,٤٤} = \frac{١}{٢١,٠٥} = \frac{١}{٣٨,٦٩} = \frac{١}{٧١,٠٨} = \frac{١}{١٣٠,٧٨}$$

$$\frac{٢١}{٣٨} = \frac{١,٨٤}{٣,٣٨} = \frac{٣,٣٨}{٦,٢٢} = \frac{٢٨}{٧١} = \frac{٧١}{١٣٠}$$

والتقسيم المشار اليه سابقاً يؤثر الاحساس بالوحدة unity فالتنسب تمترح ببعضها دون أن يكون فيها دخيل . كما أن هذا التقسيم قد أثار عامل السيادة Dominance ماخضع لجزء من المستقيم بالنسبة لما عدها . ذلك لأن الجزء (جـد) ساوى الخزان الآخران لزيادة طولها وبترتب على ذلك عامل التنويع تغير ممز . وقد جمعنا ثلاثة عوامل في التقسيم عامل السيادة والوحدة والتنويع .

وتسهيلاً لعمل الفنان المصمم في تقسيم وتجزئة الخطوط والمساحات الفراغية وفقاً للنسب التي ذكرناها تعد عملاً كالآتي :

أن نرسم مثلث قائم الزاوية مثل - ط ك ب - من مادة البلاستيك كما في الشكل (١١٩) نموذج (٢) . إن هذا البلاستيك يفضل أن يكون شفافاً بحيث تكون نسبة ضلعه الأصغر إلى ضلعه الأكبر كالآتي :  $\frac{1}{1,84}$  كما هو مبين في الشكل (١١٩) نموذج (٢) ومن بعد قسم الضلع الأكبر إلى ثلاثة أقسام بالنسب الثلاثة ، ١ - ١,٨٤ = ٣,٢٨ ، وبحفر فيه خطوط غائرة مثل (ط و) ، (ط ج) أو إمتدادهما ، ويمثل هذا المثلث يمكن لنا إنشاء مستطيل يقوم على ثلاثة أجزاء تتفق نسبها مع ما سبق كما هو ظاهر في الشكل (٤٢) نموذج (٢) وذلك حسب وضع النسبة بين المساحات يكون كالآتي :

$$\frac{\text{أ ب ح د}}{\text{ج د ه ر}} = \frac{\text{ج د ه ر}}{\text{ه و ك ط}} = \frac{\text{ه و ك ط}}{\text{أ ب ك ط}} = \frac{1}{1,84}$$

ولاشك أن تكرار النسب في الأجزاء مع نسب الكل هو أمر من شأنه أن يثير الاحساس بعملية الوحدة . ومن هذا المثلث يمكن أيضاً أن نقسم المستطيل ذو النسب ١ - ١,٨٤ مرة أخرى تقسيماً طويلاً إلى أقسام ثلاثة تخضع لنفس النسب لسابقة وهي : (١ - ١,٨٤ - ٣,٢٨) وذلك كما هو واضح في الشكل (١١٩) نموذج (٣) .

وفي الشكل (١١٩) نموذج (٥) نرى مستطيلين قسم كل منهما إلى أجزاء ستة بالاستعانة بالمثلث (ط ك ب) المبين في النموذج (٢) ويتميز كل من هذين التشكيلين بترابط ووحدة التنوع . ويبدو ذلك من التحليل التالي الخاص بالشكل (١١٩) نموذج (٥) .  
أولاً هناك تماثل في نسب المساحات وذلك كما يلي :

$$\frac{\text{ب}}{\text{أ}} = \frac{\text{أ}}{\text{ج}} = \frac{\text{ج}}{\text{ه}} = \frac{\text{ه}}{\text{و}} = \frac{\text{و}}{\text{د}} = \frac{\text{د}}{\text{ح}} = \frac{1}{1,84} \quad \text{أو} \quad \frac{21}{38} \quad \text{أو} \quad \frac{38}{17}$$

ثانياً هناك تماثل في شكل الأجزاء مع التنوع في المساحات ، فالجزء (ب) يتأثر شكلاً مع الجزء (ج) ومع تنوع في مساحتهما . والجزء (د) يتأثر شكلاً مع الجزء (هـ) ومع تنوع في مساحتهما .  
ثالثاً هناك تماثل في المساحات مع تنوع في الشكل والاتجاه فالمساحة (أ) = المساحة (د) تماماً مع تنوع في الاتجاه . والمساحة (ح) = المساحة (و) تقريباً مع تنوع في التشكيل .

وعلى منوال التحليل السابق الخاص بالشكل (١١٩) نموذج (٤) يمكن التعرف على ن ، آ ، ب ، ج ، د ، ستيف ونستحسن هذه النسب في تكوين هذه المستطيلات وأجزائها . وهكذا يمكن لنا استنباط نسب جزئية داخل مستطيلات كلية بنسب تتفق مع النسبة الذهبية وأجزاء وتقسيمات مختلفة كما نشاهد ذلك في النموذج (٥) (ح ، د) وما يعول عليه في هذه التقسيمات تساعد على تركيز بناء المساحات التصميمية والإنشائية في حصر المساحات والأطر اللازمة لخلق جمالية مستندة إلى لمسة رياضية وفنية في آن واحد \* .

هل يمكن التمييز بين القبيح والجميل ؟ ولماذا عملية تغليف الفراغ بالأنوار في العمل الفني ؟



٢. تدرين للفراغ بأسلوب جمالي حديث هل يفضل مانحة للأعلى يانري ؟



# المبحث السابع

## اللون والفراغ

- ١ - غلاف الألوان للفراغ .
- ٢ - علاقة الألوان بتكوين الفراغ فنياً .
- ٣ - وقع الألوان على الطبيعة الأساسية .

### ١ - غلاف الألوان للفراغ

مرّ بنا في الفصل السابق وخاصة في باب الألوان أن اللون هو الغلاف الخارجي الطبيعي لعناصر الكون وغلاف الكرة الأرضية وما يوجد على هذه الكرة من حياة نباتية كانت أم حيوانية .

وسنبين في هذا المبحث (الفراغ) أي كان نوعه هو ملون واللون الذي يحمله يعطى له صفات معينة ومدلول . نحس مرات عديدة بالعين المفردة المتعددة منذ الصغر . ولكل آلة أو جهاز أو قطعة قماش نستعملها ذات مدلول لوني مباشر وفي كثير من افرات لها مدلول رمزي ذي معنى . أو لون هذه القطعة أو المساحة تؤثر لنا معاني متعددة . والأشجار والحيوانات تحمل مؤشرات لونية تدلّ عليها مباشرة .

ونجد أي جسم يقع في الفراغ له لون مهما كان ذلك الجسم أو الحجم وأن أي فراغ يحيط بنا أو بأي جسم له لون وحتى الهواء والماء وشعاع الشمس والقمر والنجوم وخصائصها كلها ألوان وهكذا نرى كل ما يحيط حولنا ملون إن كان حجماً أو فراغاً والخفيفة « الخالدة » هي أننا نرى الحجوم الملونة بحكم وجودها في فراغ ملون يختلف عنها مهما كان لون الحجم أو الجسم مقارب لـ لون الفراغ الذي يعيش في ضمنه .

ونجد الطبيعة قد أحكمت تلوين مظهرها بين الفراغ والحياة التي في ضمنها و في كثير من الأحيان يأخذ الحيوان لون البيئة أو الفراغ الذي يعيش فيه حتى يختفي عن أعين أعدائه كسلاح تمويه illusion ولكن مهما كان ذلك الاختفاء وما له من أغراض فإن اكتشافه سرعان ما يظهر حين يتحرك منتقلاً إلى بيئة فراغية ذات ألوان مختلفة عن التي كان يعيشها قبل حركته \* .

الطبيعة منونة عملاً والفراغ جزء من الطبيعة ملون عملاً وطبيعة ولذا فإن حيناً نلون حسب عريزي وتقديرى ولذا نرى الشعوب المختلفة تلتحف ألواناً معينة وتعشقها دون الشعوب الأخرى تحكم تكوين نفسياتها العامة والبيئة التي تعيش فيها وبحكم العرائز والبقاء وحفظ النوع التي تدفعنا لأن نغيرها عن غيرها من الأمم ونحكم ممارستها هذه الألوان ولزكون إلى جمالياتها ورموزها وافتها ومدلولاتها غير النارج . تصبح مأثوفة مع

\* حالة طوهر الادراك دائماً يتراجع بذات الانسان في لحظة الألوان والحيات قبل رؤيتها ولكن لا يفسر عن استرجاعها جميعاً وخاصة قبل رؤيتها ولكن حيناً تكون هذه الرؤبة أنها مولدة لشياء فإن العقل يختلط عليه التفسير وخاصة التفسير المثلوي ولكن حيوط الادراك تفعل عن الحقيقة بمجرد ظهور نافذة صغيرة تدنا على كمية اغتفي فربما لا نشاهد ذلك في عبور الحيوانات الجملة فنفس من هي دون رؤية جسمها وهكذا « مؤلفاء لقول لـ مكسيم نيروس ، كما ورد في مقالة عن التصوير القديم في مجلة فرنسيسكوس جونيوز » لقول من كتاب :

حياتها . فاللون أي كان هو غلاف خارجي للفراغ والفراغ والحجم ولكن من الظواهر الفيزيائية ما يؤكد صحة هذه النظرية مع بعض من الاعتراضات الآتية :

لون الفراغ من المحتمل أن يتغير بحكم تغير ساعات النهار بخلاف الاجسام والحجوم تقريباً ومع ذلك فالاجسام أياً تأثر إلى حد كبير بساعات وضوء النهار وحركة هذه الكرة الزمبية عند الصباح أو المساء . فالسما تلتغير ألوانها بتغير ألوان الغيوم والغيوم تتغير ألوانها بتغير الشمس عند الشروق أو عند الغروب وهكذا وكذلك الحيوانات والنباتات .

ونحن كفنانيين نؤثر فيها الظواهر اللونية في الطبيعة تأثيراً واضحاً ولها صدى عاطفي وجمالي في أنفسنا ولا غرابة إذ عشقنا الطبيعة وجمالها فإن ذلك أمر طبيعي لا يرق إليه الشك أبداً .  
والفراغ ملون مع حجوم الطبيعة وحياتها .

وحينما نقوم بعملية فنية أي نلون المساحات مثلاً وهي عملية تنسيق واختيار لوني ذو أهداف معينة وظيفية عاطفية مربوطة بالألم الطبيعة وهذه العملية الفنية تخدم ظاهراً الأفكار والرؤية والمشاهدة والموضوعية عند الانسان ولكن جذورها مربوطة بالطبيعة تماماً ومنها طبيعة الفراغ ولونه . والفراغ الملون صناعياً أو فنياً الذي يقوم بتكوينه الانسان عبر حياته وحضارته وله مقومات أساسية في ذلك مربوطة بكيفية نضجه وفهمه للتكوينات في علم الحياة . وأطياً تقصد بها form أو اصباغة لدلول معين من مقومات الفن . والفراغ إحدى هذه المقومات . ( والهيئة تعني بها كل عناصر الفن مجمعة بهدف ) .

التعامل مع المساحة بالألوان أو التباينات كأحجام أو زخارف الجدران كأغلفة والمساجد والكنس والشوارع أو الانيسه أو الحدائق والسكن والآلات والادوات المنزلية ... إلخ . كلها تخضع لظاهرة تغليف الطبيعة وفراغها الفنية بالألوان . أي أننا مثلاً نصنع كرات البلياردو . نجدها ملونة ولكن هذه الألوان وجدت لتدلى بسرعة على كراتنا التي نستعملها باللعب ... إلخ . وكذلك الالبسة التي نلبسها لها أغراض أخرى غير الألوان وتغييرها . لها المدلول العاطفي والاجتماعي والبيئي كما أنها تعطينا مدلول اسناخ فقلما يلبس انساناً لوناً أبيضاً ناصعاً في عز الشتاء وله أسباب في ذلك والعكس بالعكس .

## ٢ - علاقة الألوان بتكوين الفراغ فنياً

مسح الفراغ لونياً عمل ليس بالهين وسنبين أهمية تلوين الفراغ وتأثيره على السكن والانسان وتغليف جسم الانسان بالألوان وتغليف جميع الخارجيات والمقتنيات والطبيعة أمرها واضح أمامنا ... إلخ .

جرت العادة بتغليف جدران السكن بالألوان وهذا التلوين أصبح له قواعد وأصول لدى الممارسين . والاخذ بلون معين في غرفة أو صالة معينة فهو ذو دلالة معينة . مثال لذلك : لو أخذنا مكتب استقبال لشركة حضرا فكيف تكون ألوانها ؟ وأي غرض نخدم ؟ طبعاً سيكون الطيران والتشويق من الناحية الاعلامية والذوقية وفندسية . وكذلك لو أخذنا غرفة نوم هل يجوز أن نلونها بالأسود مثلاً ؟ يمكن تلوينها بأي لون نختاره عدا الأسود ونعلم أن الأسود لا يتسجم مع غرفة النوم عملياً لأنه يقبض النفس ويشعر الانسان في كهوف القبور .

وكذلك الالبسة التي نغتنها وتكون مرتبطبة بالفراغ الخارجي أي تمثل القشرة التي تلف جسم الانسان وهي ألوان ذات مدلول فردي من جهة ومدلول جماعي من جهة أخرى والفرد من جهة يلبس حسباً يملكه عليه

ذوقه اللوني والعاطفي ولكن ذلك يجب أن يتناسب مع ذوق الناس من الناحية العامة وقدرة معين على الأقل . كما أن المناخ الحار في بعض النواحي مثل ذلك البلاد الحارة والتي مدار حرارتها أغلب فصول السنة . تغليف الخلدون : يفضل أن تغلف بألوان من النوع البارد could colours حتى تشعر بصعف حرارة الجو وحس البرودة داخل المنازل نوعاً ما من جراء وجود الألوان الباردة .

أما عرف الطعام في كثير من البلاد الباردة فتغلف بألوان دافئة لتشعر بالدفء الحار الذي له علاقة كبيرة بحرارة الطعام والدفء المريح للأعصاب والخمس لتتهيج الشهية فتشعر بمذاق الطعام أفضل من غيره . أما من الناحية الفنية التطبيقية لتلوين المساحات الفارغة للوحات ، لرسم فهذا أمر له وظيفته العميقة وعلميته التطبيقية والممارسات والخبرة التي تجعلنا نفهم الأغراض اللونية لأكساء مساحات الفراغ الذي نستخدمه للمواضيع والمضامين المتعلقة فنياً بأمور هذا الأكساء .

ولذا ندرس العناصر من أجل هذه الأغراض وخاصة علم الألوان وقتئذ التطبيقية لتجعل القدرة على التصرف بمهارة عائدة تربط اللون بأهداف أخرى العبر ضاهرة كالموضوعية والواقعية ورؤية معينة أو موسيقية الوقع وكل تلك العلاقات تؤثر في المشاهدين وتعطيهم علامات أساسية بين ما يريد الفنان لينقله إليهم عن طريق اللون كنون من الكلام . أو المقولة . وحينئذ نقوم بتلوين لوحة فنية نحاول توحيد الألوان التي نخدم مضمون اللوحة وموضوعها وبعرف جيداً أن المنطقة الشمالية من العراق يقطنها أكراد ويفضلون لينة ذات البغف اللوني والضوء القوي ارامي .

سما في جنوب العراق يفضل العربي أو العربي الصحراوي الألوان الباردة المحايدة كالأبيض والعباءة السوداء . والبني وأغلب الألوان المحايدة الفاتحة . وهذا البحث له من الدراسات ما يجعلنا نؤكد حقيقة لونية معينة ذات ربط بالحياة البيئية والقومية تلك الشعوب متأثرة بترائها وأسلوب معيشتها والبيئة التي تسكنها وهكذا . وما يطلق على الإنسان ينطبق على شعب معين بكامله تقريباً مع بعض الفوارق البيئية .

وينطبق على بعض الأفراد الثموقين لأهمية مركزهم وأخذوا بعض الألوان رموزاً لهم كالثوبك سابقاً كانوا يلبسون ألواناً تميزهم عن باقي أفراد شعبهم أو قواد الخيش وطبقة الحكام . ورؤساء القبائل . وطبقة رحان الدين . . . الخ

إنها تشكيلات مميزة للإنسان كقشرة غلافية مبروطة بالفراغ الخارجي ذات مدبول ومقولة معينة تعرف من بعيد ومناهية أغراضها .

### ٣ - وقع الألوان على الطبيعة الانسانية

(الشعور بالعاطفة والحنانية الانسانية عن طريق اللون ودراحاته) .

استعمالات اللون في تليف القضاء إذا صح تعبيرنا هو عمل طبيعي من جهة ويمكن أن يكون من عمل الإنسان من جهة أخرى وكل عمل لوني يعطينا شعوراً بالفرح أو السعادة أو الحزن ويمكن أن يقول اللون هو الوسيلة لتغليف مظاهر الطبيعة التي نكون على صلة بها وهذه الصلة أغلب ما نكون عاطفية بكل معنى الكلمة



أو جمالية من جهة أخرى مرتبطة بالعاطفة الفنية التي تسعد برؤياها كمرآة لأحياء شعورنا الداخلي وتحسيسه وجدانياً عن طريق تنظيم العلاقات الفنية بواسطة عامل رئيسي - هو اللون - الذي له رسالة ظاهرة من خلال تهيئة مجموعة عناصر الهيئة الفنية التي نقوم بإبداعها ونكوئنها .

ومشكلة اللون ننحصر في كيفية استخدامه في الانشاء ومدلولاته الأساسية ليرر ويحسس العامل العاطفي المربوض ذوقياً بعقل الانسان ليمثل اللغة العاطفية المتخاطبة للآخرين ومدى صحة اللغة من هذه الناحية . ولذا اللون في الواقع يقوم بعمل روح ديناميكية للعمل المعنى وهو أمر بالغ الأهمية .

والألوان تقسم إلى نوعين :

آ - الألوان السعيدة والنشطة لطاقة الانسان .

ب - الألوان الفردية أو القبيحة والخزينة .

ولكل من هذه الألوان أسس تستند إلى فرضها عن طريق حرة ما ينفع وما لا ينفع حين تكوينها ويمكن تجربة ذلك عن طريق الخبرة الجمالية للون ، وفي الحقيقة لا يمكن اعتبار اللون الفلاني قبيحاً أو مفيداً إلا بكيفية وضعه على مساحة التكوين بالنسبة للألوان الأخرى فهنا إما أن يكون عالقاً (أي بمعنى قبيحاً) أو يكون جميلاً على عكس ما ذكرنا\* .

واللون يرمز إلى ما يلي بوجه عام :

آ - رمز للعاطفة بصفة عامة منها :

- |             |                          |
|-------------|--------------------------|
| ١ - الجمال  | ٦ - الفرح .              |
| ٢ - الجس    | ٧ - الموسيقى .           |
| ٣ - الجمال  | ٨ - العادات الاجتماعية . |
| ٤ - القبح   | ٩ - المنزلة الاجتماعية . |
| ٥ - الأناسة | ١٠ - القومية .           |

ب - وفي كثير من الحالات له نوازع تمثل ما يلي :

- |                             |   |
|-----------------------------|---|
| ١ - التجانس وعلاقاته كظاهرة | ٧ - الفراغ والامتلاء .                    |
| ٢ - التناقض .               | ٨ - تحديد الأهداف المربوضه بالمضمون       |
| ٣ - الايقاع النوني .        | ٩ - تركيز اللون الانشائي .                |
| ٤ - التوضر .                | ١٠ - تكوين مساحة اللون .                  |
| ٥ - الضوء .                 | ١١ - التحليل للون ورمزيته عند المقتضى** . |
| ٦ - السور والظل .           |   |

العوامل المراد ذكرها هي أسس تمكن النفس البشرية بواسطتها تحديد معامل الجمالية والعاطفة اللوية لتغليب الفراغ أي كان نوعه ليخاطب النفس البشرية ويقودها إلى متطلبات يتعذر علينا ادراكها في حالات قواما

\* انظر الشكل ( ٤٢ ) للمقارنة .

الاعتيادية واليومية . وهذه العوامل والمؤثرات ربما تزيد عثرات كثيرة من أمامنا وتصفى حياة إنسانية أسمى من الحياة الواقعية الكفاحية المدمرة للذات البشرية ويمكن القول والاستشهاد بما يلي :

- كفاح اليوم الواقعي فاسر بينما علاقة الإنسان بالفض نسمو به وتنعش قواه ليواجه هذه المساواة -

ويمكن إحصاء عناصر الفراغ والعناصر الثلاثة التي مرت بنا في هذا الباب لجعل العمل الفني مدرك وأكثر جمالية وحسية منشعاً ومعبراً ولها علاقة وثيقة بحسنا الإنساني ومهذباً لأنفسنا على مختلف مداركنا والعمل لنفسى ينمو وينضج كلما قمنا بعملية التعبير الجذرية مهدفين أعراضنا عن طريق تكوين عناصر صالحة مشبعة بعالم الفراغ أو المساحة التي نتعامل معها وهذا ليس كل شيء .

والبقية تأتي في علاقات العناصر وفي الأبواب القادمة من الجزء الثاني .



الصُّورُ  
الرُّسُومُ  
النَّحْتُ

العمارة العراقية – جامع الكاظمية – بغداد

مشهد تفصيلي للشقوق المزخرفة مع النارة الذهبية للجامع وتظهر الزخرفة الاسلامية العربية العراقية



تعداد افراد، به مری، دلائل و اخبار من بحرانیات به معرف  
تعداد افراد، تعداد افراد، و البته ما همه مع ترجمه الفهرست (الفهرست) معنی افراد





العمارة العراقية – موقد الامام العباس في كربلاء – العراق  
نموذج للرئاسة في ارتفاع المنائر والردائحية الزخرفية المتكونة من نقشاني الملون والبيضان والقبعة الذهبية ذات الأربعة المظعنة  
بالذهب من الداخل .  
الأسلوب العراقي الاسلامي



العمارة العراقية - جامع الكيلاني - بغداد

أسلوب من العمارة السمرقانية المشتقة بالتمزج المربع ذو التساوي الدخلة مع مصادر عديدة نصيبية مظهره في المنحدر



ثُمَّ بَدَأَ دَاعِيَةً لِمَرْجَمِهِ سَائِدُ الْكَلِمَاتِ

دُوَّاهُ يَكْفِي شِدَّةً أَكْبَرُهَا مَعَ الْبُحْرِ ذَاتِ حَذَرٍ الْخَامِلِ فِي التَّوَسُّدِ وَجْهُهُ لَأَرْوَى لَأَمَامَ مَعَ تَعَمُّدِهَا - ذَاتِ الْإِسْقَاتِ  
"عَمْرُو بْنُ الْوَلِيدِ"



العمارة العراقية القديمة مرفق: الأمام علي - صحفي.  
أسلوب شائر الواحدة للمساحة مع التدخل وفيه الجمع عناصر حد ان جانبية موحدة بالمتوسط. يتوزع







العمارة العراقية الإسلامية .

جامع الكاظميين ويظهر فيه برج الساعة ذو الأسلوب الحديث مع التناثر التنفيذي والقبية الزرقاء ذات العطاء من القيثري (النسيفساء) وهنا نصير الأساليب المختلفة بالعوارق بين القديم التنفيذي والحديث المنكر .



فن العمارة العباسية ذات الأسلوب المنير للمدرسة الشيعية وهي تمثل الأروقة حول الفناء الداخلي وهي تمثل الأروقة للعبادة  
المتخذة في أمائها إلى مقاييس نسبة ال هندسة الكلاسيكية الإسلامية .



## العمارة العريقة الإسلامية

مسيرة سائر دات الأسلوب الخلفي المسر عاليا. وبعد سنت إلى عهد المصمم بنكه وهي قائمة على الآن دات ضابح فريد من

معد



العمارة العراقية المقدسة ومخططي الرحري مرقد الامام الحسين  
نموذج رائع من الحرفة الاسلامية المتكوية من المعادن الثمينة كالذهب والفضة والخرقيا والملاحظ جلال توزيع المساحات ونسبها  
بين الموجب والسالب و الفراغات والاختلاف المدروسة عن الزهور الطبيعية وكيفية تنويعها .







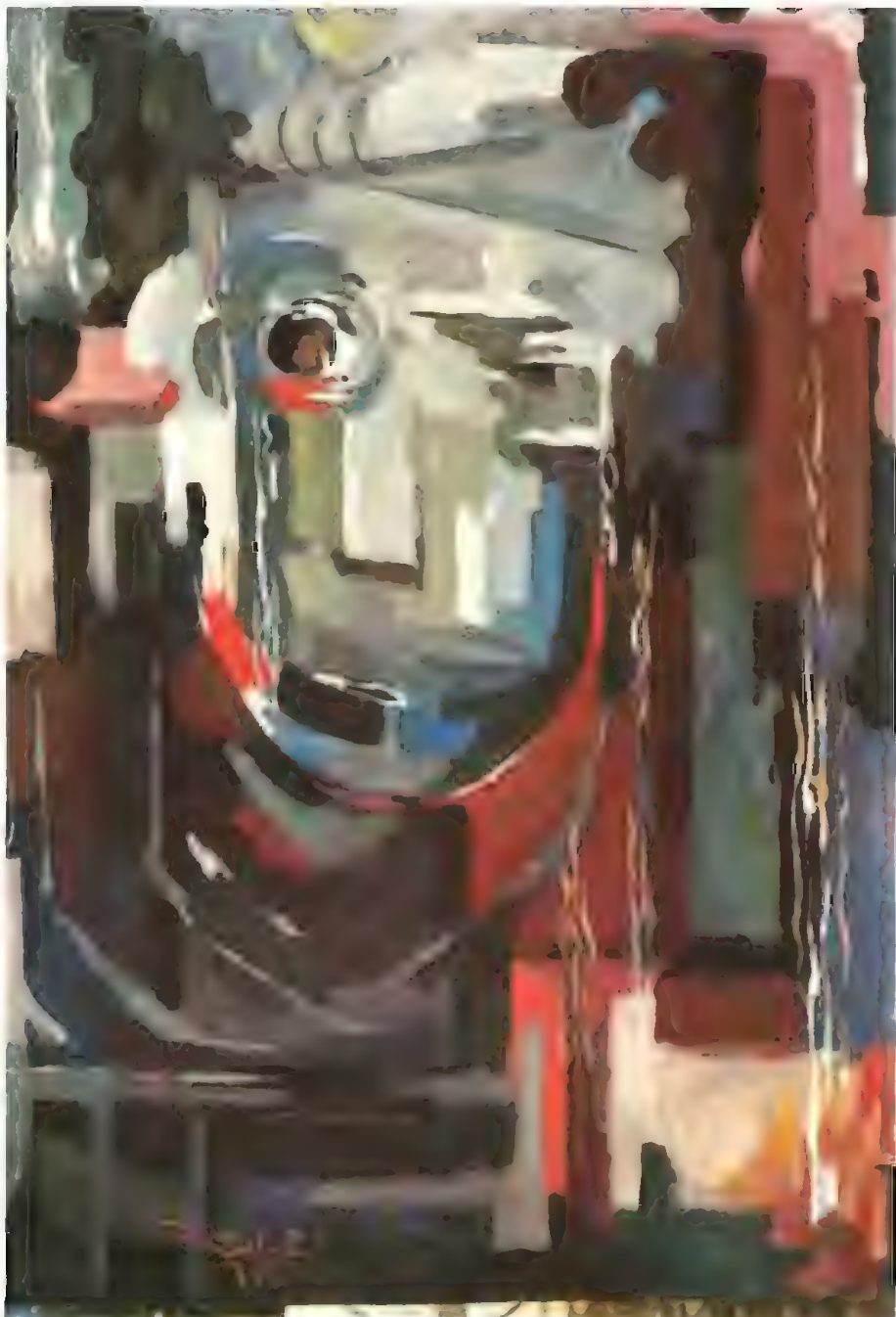
فن الرسم العراقي المعاصر – الفنان حافظ البدرلي

لوحة تمثل الطرب والانس في اعصر العاصي على هيئة كورس تكعيبي تعبري ذو ألوان حارة مغارة للمدرسة الانطباعية



فن الرسم العراقي المعاصر – الفنان حافظ الدروبي

ألوان ونكوينات ذات هيئة تطباعية تكعيبية مقاربة للتجريد (التغير مطلق) وهي مستمدة من أضواء الأسواق البعدانية القديمة



عن الرسم العراقي المعاصر - الفنان حافظ الدروبي  
لوحة انضامية الشكلين والألوان تمثل إحدى بساتين بغداد مؤثر فيها اللون والظل كتوزيع وبود



فن الرسم العراقي للعناصر – الفنان حافظ الدروبي

لوحة انطباعية تمثل مساحة واسعة لرعى في بساط نرعى فيه الحيوانات وتتميز بالظلال والأشجار المستندة إلى قوة تعبئة اللون والصورة







فن الرسم العراقي المعاصر - الفنان حافظ الدروبي  
لوحة تكهيلية لشكرين تمثل انتشار ضائرين مع خلفية سوداء وألوان ذات مساحات مبسطة . وهي من أعماله القديمة



فن الرسم العراقي معاصر – الفنان حافظ الدروبي

الأسلوب التكعبي المميز لأعمال الفنان وهي نوحة غروب في أهوار العراق الجنوبية ذات اللون حارة دافئة وإضاءة رومانسية



في المخار العراقية المعاصرة  
مخار توتي يارز على الحائط ذو لون واحد وتركيب إنشائي وملحمي شبه تجريدي مستند إلى الزخرفة الشرقية والإسلامية  
معاصرة للفنان قاسم حمزة



فن الفخار العراقي المعاصر للفنان أحمد عبد الرزاق

نحت فخاري مجسم له صفات من النحت السومري لدائن يمثل حيوانا ذكر وأنثى عن هيئة كتلة واحدة ورسون واحد .





فن الفخار العراقي المعاصر

عمل الفنان فاسم حمرة ويميز بالتناظر المشابه الفخريات من الحيوانات متعددة الألوان وله صفة الكتلة الواحدة



فن الفخار العراقي المعاصر

صحن فخاري بأشعار يشابه الطرق على النحاس وبألوان لها صبغة كلاسيكية مغارة للجهود القصامية من عمل الفنان لجمال  
عبد الرزاق .



عن المخار العراقي المعاصر  
صحيح أنه صفات شرقية إسلامية عربية أما الكلمة الأدمية لبي تشبه ثمرة حمراء ذات فصوص بارزة ضمن الكتلة المكورة من  
عمل الفنان ربابة عبد الكريم .



هو الفخار العراقي المعاصر

تحت فخار بلون واحد الحيوان خرافي له صفات الثور وجسمه تكعبي الجيفة له ملمس خارجي مرخرف يتناسب مع الهيكل الموصوغة له . من عمل الفنان أحمد عبد الرزاق .





فن الرسم العراقي المعاصر .. الفنان استعياض الشيخ علي  
تكوين لحناء في الريف العراقي يعتمد على الاقتصاد اللوني مع تحركات في مناطق ملحم يصنع شبه تجريدية



هو الرسم العراقي المعاصر - الفنان اسماعيل الشبيحي  
تكوين ايقاعي اللون والخط السحري للريف العراقي يستمد موحوده من اطلال النخيل اليابسة .



فن الرسم العراقي المعاصر – الفنان استعجيل الشبيحي

الفرديد الابداعي اللوني مع الصيغ البقعبة التجريدية القريبة من التشكيب والتي تميز أعمال الفنان مندعمة مع البيئة العراقية



فن الرسم العرفي للعناصر – الفنان اسماعيل السليحي

زيارة الفلاحات مرافد الأجمة في صعيد الريف العرفي وهي طائفة لونية مميزة تستند في تشكيلها الأيقاعي حول المرقد كمرکز للتكوين في مجال التعبير لهذه العملية .





عن الرسم العراقي المعاصر - الفنان اسماعيل الشبيخي

المرفد والصحراء والخلم في سماء العراق ليلا حين يزوغ الهلال مع النسوة وأحلامهن في راية المرفد وبألوان داكنة من جهة ومضاءة من جهة أخرى كحلم ليلة صيف كما في (شكسیر) .



هـن الرسم العراقي المعاصر الفنان اسماعيل الشيكلي  
المراقف والألوان الایفاعية وحركة الأشخاص في حقل الأرض الفارغة مع هيئة مسوح النساء السوداء التي لها علاقة بمسوح  
الرهبان ونوريعات الكتل النسائية المتباعدة للدلالة على الشظور والبعد فيه



فن الرسم العراقي المعاصر الفنان المؤلف فرج عبيد  
مسجد من مساجد بغداد الجميلة مع زققي صديق قديم في أحد أحياء بغداد نرى المساقط الضوئية المكحلة لعملية الانشاء والبناء  
والكويش الهندسي .



في الرسم المعماري المعاصر - الفنان المؤلف فرج عيو  
شناشيل بغدادية صوبتها مسقطي عند الظهيرة في أحد الأزقة وتبين اللوحة معالم العمارة في الأحياء القديمة مع دراسة ضوئية





من الرسم العراقي المعاصر - الفنان المؤلف فرج عوي

مسطر عام لآهر دجلة في بغداد وهي لوحة تمثل دراسة واقعية لمعمارات التعدادية الحديثة والقديمة وعملية البناء الانشائي وصحة بي الطلال والأهنية .



فن الرسم العراقي المعاصر – الفنان المؤلف فرج عبو

شماشيل بغدادية في إحدى الأرفقة وتظهر المعاملة مع انوار النجرد في نكحيبائه المكونة للوحة بصوء حادت رسماء صافية قريبة من الغرب



هن الرسم العراقي المعاصر - الفنان المؤلف فرج عبو  
حيات صهور الشوير في لبنان بأسلوب لوني لطيف ذي منظور بعيد المدى



في الرسم العرفي المعاصر - النسخة الأولى - طرح محو  
شأن إسهامه ومرسومه بالتوقيع بالإناء الطائفة ذات أسرار تعري ممهض . مع موهو . كشي الحامد العفوي.





فن الرسم العراقي المعاصر - الفنان المؤلف فرج عيو  
دراسة أكاديمية علوية تحلل بناء الجسم مع ظهور اللون للبشرة الفطرية مكونين إنشائي مبسط



فخ الرسم العراقي لتعاصر - الفنان المؤلف فرج عيو  
السيدة ذات القبعة دراسة أكاديمية لفن ونضوء والنسائطة ١٩٥١



من الفن العراقي المعاصر - الفنان فرح عو  
الكاظمين . قرب بغداد



الغنان مروج عبو – من الفن العراقي المعاصر  
الشمشول لبغدادية القديمة مطلق على دجدة





شرح عسو - من اليمن شعرا في المعاصر  
أطفال يلعبون



وفاق في شوارع الكاظم القديمة - الفنان فرح عيو  
من الفن العراقي المعاصر .



مرح عمو - من الفن العراقي المعاصر  
هضبة من شمال العراق



فرح عسو - من الفن العراقي المعاصر  
من أرفق بغداد القديمة







فن الرسم العراقي المعاصر - الفنان الجندري حميد المطار

لوحة حدارها من مادة الحصص المتروك تحتوي على كتل من عباءة الألسان العراقي المعاصر بروج وأسلوب له صلة بالمرس العراقي القديم .







وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بغداد - كلية التربية للعلوم

# علم على ذكر الفنون

فريق بحثي

إعداد

مؤسسة الفنون والفكر

الجزء الأول



# علمُنا طرالمفنة



فَنَجَّ عَابُو

استاذ مساعد فن  
رئيس قسم الفنون التشكيلية

الجزء الثاني





وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بغداد - أكاديمية الفنون الجميلة

# علم على طريق الفن



فرج عابو

أستاذ مساعد

رئيس قسم الفنون التشكيلية

١٩٨٢



منتخب وطباعة دار دلفین للنشر میلانو - ایتالیا

۱۹۸۶

Executed & Printed by DOPHIN PUBLISHERS, Milano Italy

1982

## كلمة المؤلف

يكون مناسباً أن يهتم بالفنون التشكيلية في شتى مجالاتها، وإيجاراتها المختلفة المتطورة المعاصرة من: عمارة، نحت، تصوير (رسم)، فخار، رخيفة. ولكننا لم نجد الكتب الشافية لارواء البحوث التي تخوض علوم هذه الفنون وأسرارها التي نحن بصدددها. حيث تمهد للقارئ الكريم مفاتيح مغلفة أمامه في عالم الفنون الجميلة الواسع. لينتسني له الاطلاع والاستقصاء على خبايا القدرة العالية الخلاقة عند الانسان. منذ أقدم العصور لما قبل التاريخ وحتى عصرنا الحالى الذي يتميز بالبحث وكشف اسرار حضارات وفعاليات لانسان وعلاقته بالكون. فكيف به ألا يبحث ويستكشف ويصف أعماله الجمالية التي تمثل جزءاً كبيراً من حياته حيث يعدي نفسه وتعمله متسكماً من حضارته التي جعلته انساناً فعالاً في مجتمعه.

والفنون هي الوجه الصقيل لفعالياته المستمدة من روحه الخلاقة المعالمة لشتى مظاهر الحياة الشخصية والعامة

ما ورد في هذا الكتاب يستند إلى التحليل العلمي وإيضاح أسرار ومعالق الفنون التشكيلية وهو حصيلة لغزاتي ضيقة مدة لا تقل عن أربعين سنة قضيتها في فن الرسم وعلمه وفرائه كثيراً في مجالات الفنون. مما حذى بي أن أقدم هذا المؤلف لطالبي في أكاديمية الفنون الجميلة متوخياً كذلك القارئ العربي حيث هذا الكتاب سيسد فراغاً في المكتبة العربية.

يحتي يستند إلى الأصول العلمية وكيفية ربط هذه الأصول تطبيقياً في عالم الفنون الجميلة مستنداً إلى التجارب الفنية التي راولتها طيلة هذه المدة مسنداً هذا العلم وتطبيقه بالوواحي الانسانية بشتى مظاهرها خلال العصور المختلفة حتى يومنا.

وقد بينت جميع الخصائص الممكنة المبسطة لمزاولة التطبيق في هذا لعلم وفي مجالات الفنون حيث عُدت الطريق للقارئ حين الحاجة اليها.

ولعلمي أن مكتبة العربية تتمتع إلى مثل هذه الكتب ذات النمط الجديد حيث يعتبر العالم الذي أقدمه لكم من نوع فريد وحتى في بلاد الغرب. فقد أستندت في وضعه إلى مراجع عديدة مدققة واحصاً كل فكرة تعتربي في وضعه لنتم الفائدة.

وقد أستنزف وقتاً كبيراً في كتابته ورسمه بما لا يقل عن ثلاث سنوات.

وهذا المؤلف بحث في علم الفن "نظرياً وتطبيقاً" وُضِعَ للعائدة الفنانين والصلاب والمتقنين والمتعلمين والمتاحين.

إن الجهد الذي لاقيته في وضع التخطيطات واللوحات المتونة والمصورات المرسومة أمر بالغ الدقة احتاج إلى جهد عالٍ كبير متوخياً أيضاً نظريات وتسهيل مهمتها.

ورأيت من الأفضل أن أضعه بجزئين مفصلين - الجزء الأول - يحتوي على المقدمة وخمسة أبواب - والجزء الثاني - خمسة أبواب أخرى مكتملة مع الشروح والخواشي والمصادر التي كان قسم كبير منها باللغة الانكليزية والقسم الآخر باللغة العربية. وهذه المراجع من أهميات الكتب المعاصرة التي تبحث في عالم الفن. وهو الآن بين يديكم راجياً أن أوفى في رضا القارئ. متوخياً خدمة أمتنا العربية والله من وراء القصد.

مرج عبو النعمان



# المحتوى

## المقدمة

- ١ - نظرة عامة في تاريخ العناصر التشكيلية وأساليبها ومدارسها ٢٠
- ٢ - المواد المستعملة قديماً وحديثاً . ٢٣
- ٣ - الأدوات . ٢٣
- ٤ - العصر الحجري المتوسط الحديث . ٢٣
- ٥ - فن الموشن . ٢٥
- ٦ - جدول إحصائي زمني للعصور الحجرية . ٢٧
- ٧ - الفن المصري القديم . ٢٧
- ٨ - الدولة الموصى . ٣٠
- ٩ - العصر المتأخر حتى الفتح العربي . ٣١
- ١٠ - فن أرض الرافدين ( ما بين النهرين ) . ٣١
- ١١ - فن الدولة الكلدانية الثانية أو البابلية الجديدة . ٣٤
- ١٢ - الأخمينيون والفن الفارسي . ٣٥
- ١٣ - الفن الإغريقي اليوناني . ٣٦
- ١٤ - الفن الانطونيكي والروماني . ٣٨
- ١٥ - الفن المسيحي . ٢٩
- ١٦ - الفن البيزنطي . ٤٠
- ١٧ - الفن الإسلامي . ٤١
- ١٨ - عصر فن الرومانسك في القرون الوسطى الأوروبية . ٤٨
- ١٩ - عصر الفن الغوطي . ٤٩
- ٢٠ - فن عصر النهضة . ٥٠
- ٢١ - الفن في شمال وعرب أوروبا . ٥١
- ٢٢ - الحركات الفنية الحديثة المعاصرة . ٥٢
- ٢٣ - نظرة عامة عن النحت والتصوير . ٥٨
- ٢٤ - العمارة والمعماريون وتطوراتها الحديثة في أوروبا . ٥٩
- ٢٥ - موجز في تاريخ الحضارات وعناصرها . ٦٠

# المجزء الأول

## الباب الأول اللون

## الباب الثاني الخط

صفحة			
	المبحث الأول	٨٨	نظرة عامة .
١٤٣	مِمَّ يتكوّن الخط وكيفية تكوينه .		المبحث الأول
	المبحث الثاني	٩٠	الضوء ومكونات أشعة الشمس وتحليلها .
١٤٨	طبيعة تكوينه الفيزيائية والمساحية والظلية .		المبحث الثاني
	المبحث الثالث	٩٢	مصادر لأشعة الضوئية واللون - اللون والطبيعة .
١٥٤	الخط في الفراغ .		المبحث الثالث
	المبحث الرابع	٩٥	انعكاس ألوان المادة على لعين وتفسيرها اللوني .
١٦٢	طبيعة تكوين الخط وأنواعه .		المبحث الرابع
	المبحث الخامس	١٠٢	تصنيف الألوان عذماً وقواسماتها الضوئية فبرائياً .
١٧٩	تشكيل الخط فنياً من فراغ والمساحة .		المبحث الخامس
	المبحث السادس	١١٢	أعضاء الألوان واستعمالاتها .
١٨٤	أنواع الخط والقيسة الضوئية واللونية .		المبحث السادس
	المبحث السابع	١٣٤	الألوان والفنون التشكيلية .
١٨٨	تفرق بين خطوط اللغات كرموز والخطوط التشكيلية .		المبحث السابع
		١٣٤	المواد المستعملة للألوان .

## الباب الثالث الشكل

صفحة

مضرة عامة .

المبحث الأول

المفومات الأساسية للشكل .

٢٠٢

المبحث الثاني

استعمالات الشكل كظاهرة

أساسية .

٢٠٥

المبحث الثالث

استعمالات الشكل في الفن

كظاهرة أساسية في الانشاء

والتكوين للمساحات والحجوم .

٢٠٦

المبحث الرابع

علاقات المنظور

٢٠٨

المبحث الخامس

تكوين الشكل .

٢٢١

المبحث السادس

إضاءة الشكل

٢٣١

المبحث السابع

كيف يرى الشكل .

٢٣٤

## الباب الرابع الموازنة

صفحة

٢٣٨

نظرة عامة .

المبحث الأول

٢٤٠

مصادر الموازنة في الطبيعة .

المبحث الثاني

٢٤٧

الموازنة والحركة والتشكيل .

المبحث الثالث

٢٥٢

أنواع الموازنة .

المبحث الرابع

٢٦٦

الموازنة والكتل والمنظور

المبحث الخامس

٢٧١

تشكيل الموازنة .

المبحث السادس

٢٨١

هدف الموازنة انشائياً .

# الباب الخامس الفراغ

صفحة

المبحث الأول

٢٩٤

تكوين الفراغ .

المبحث الثاني

٣٠١

حركة النقطة .

المبحث الثالث

٣٠٦

التأثيرات الفيزيائية والفنية والنفسية  
للفراغ .

المبحث الرابع

٣٣٨

الفراغ وحالة الأشكال

المبحث الخامس

٣٤٣

السطوح والجسمات في الفراغ .

المبحث السادس

٣٤٦

القياسات الهندسية والرياضية

المبحث السابع

٣٧١

اللون والفراغ .



# الجزء الثاني

## الباب الثاني التركيب الملمسي

صفحة	المبحث الأول
٥٣٦	مظهر الغلاف الخارجي للأجسام .
المبحث الثاني	
٥٤٧	اللون والملمس علامة فارقة للأجسام .
المبحث الثالث	
٥٦١	علاقة الملمس بالمرئيات .
المبحث الرابع	
٥٦٤	استعمالات الملمس وصفاته .
المبحث الخامس	
٥٧٤	تصور الملمس من الطبيعة إلى الفن .
المبحث السادس	
٥٨٢	خواص التركيب الملمسي والحضارة .
المبحث السابع	
٥٨٥	خصائص الملمس .
المبحث الثامن	
٥٩٠	انطباع الفني للملمس .

## الباب الأول الضوء والقيمة الضوئية

صفحة	المبحث الأول
٤٤٤	فيزياء الضوء .
المبحث الثاني	
٤٥٥	الاضاءة وخواص علاقاتها .
المبحث الثالث	
٤٦٠	القيمة الضوئية .
المبحث الرابع	
٤٦٨	قيمة اللون ضوئياً وعلاقة هذه القيمة بالخط والتشكيل .
المبحث الخامس	
٤٨١	استعمالات القيمة ومعالجاتها تشكلياً .
المبحث السادس	
٤٩١	أنواع الاضاءة .
المبحث السابع	
٥٠٦	تطبيق القيمة الضوئية انشائياً وموضوعياً .
المبحث الثامن	
٥١٣	توزيع القيمة الضوئية .
المبحث التاسع	
٥٢٦	تشكيل الضوء انشائياً .
المبحث العاشر	
٥٣٠	الرؤية والموضوع في تشكيل القيمة

## الباب الثالث البناء

صفحة

٥٩٦

٦٠٢

٦١٠

٦٢٦

٦٤٦

٦٥٩

٦٦٨

المبحث الأول

مقومات البناء التشكيلي .

المبحث الثاني

الفراغ والمسافة .

المبحث الثالث

مفهوم البناء وأنواعه .

المبحث الرابع

النسبة الذهبية عبر العصور .

المبحث الخامس

النظرة الجمالية والمواد الخام .

المبحث السادس

البناء والأجسام والهيئة .

المبحث السابع

تطور أساليب البناء .

## الباب الرابع تكوين الهيئة

صفحة

٦٧٦

٦٨٢

٧٠٢

٧٢١

٧٣٠

٧٣٤

المبحث الأول

كيفية الرؤية .

المبحث الثاني

العوامل الأساسية وشروطها

المبحث الثالث

الهيئة في الفراغ والمساحة .

المبحث الرابع

تكوين الهيئة .

المبحث الخامس

تصنيف الهيئة ضمن الفراغ

المبحث السادس

عناصر تكوين الهيئة العامة

# الباب الخامس التكوين الانشائي وطبيعته

المبحث الأول	صفحة
تطبيق العناصر انشائياً .	٧٤٦
المبحث الثاني	
المميزات .	٧٦٤
المبحث الثالث	
الانشاء كظاهرة .	٧٧٥
المبحث الرابع	
وظيفة الانشاء .	٧٩٦
المبحث الخامس	
تصور رؤية الانشاء عبر العصور .	٨٠٣
المبحث السادس	
المبادئ السياسية وتأثيرها على الانشاء .	٨٢٤
المبحث السابع	
الرؤية والعوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .	٨٣٢
المبحث الثامن	
التراث والرؤية .	٨٣٧
المبحث التاسع	
الانشاء والرؤية الموضوعية	٨٤١
المبحث العاشر	
خاتمة .	٨٤٣



# مُجْمَلُ مُؤَرَّخٍ فِي تَارِيخِ الْفَنِّ الْعَامِ

السنة قبل الميلاد	
٢٠٠٠٠ ق.م.	فن ما قبل التاريخ . العصر الحجري القديم (صناعة الأدوات لصوائية) .
٢٥٠٠٠ ق.م.	بداية فن الكهوف (التصوير على الجدران) .
١٠٠٠٠ ق.م.	العصر الحجري المتأخر (بداية فن العمارة . الحرف . النسيج) .
٤٠٠٠ ق.م.	الفن القديم .
	المملكة المصرية القديمة .
٣٠٠٠ ق.م.	فن الشرق الأوسط .
	الفن السومري . الفن البابلي .
٢٨٠٠ ق.م.	الفن الأيجي - اليوناني القديم .
	أ - الفن الكريتي (مينون الأول) .
٢٢٠٠ ق.م.	ب - الفن الكريتي (مينون الثاني) .
٢١٠٠ ق.م.	الفن المصري - المملكة الوسطى .
١٨٠٠ ق.م.	الفن اليوناني الأيجي - العصر الميسيني .
١٧٠٠ ق.م.	الفن الأيجي اليوناني (كرت مينون الثالث) .
١٧٠٠ ق.م.	فن الشرق الأوسط . الفن الآشوري .
١٥٨٠ ق.م.	الفن المصري للامبراطورية الحديثة .
١٢٠٠ ق.م.	الفن المصري للامبراطورية الحديثة .
١١٠٠ ق.م.	الفن اليوناني الأيجي - عصر هوميروس ، "الأثروسكي الإبطالي" .
١٠٩٠ ق.م.	الفن المصري - عصر السفوط والتأثيرات الأجنبية الخارجية .
٧٥٠ ق.م.	الفن اليوناني عصر الأركايت (المهجور القديم) المريج بين الأثروسكي والروماني الإبطالي .
٦٠٦ ق.م.	الفن الكلداني والبابلي . الشرق الأوسط .
٥٣٠ ق.م.	الفن الفارسي إلى ٢٢٥ ق.م . الشرق الأوسط .
٤٧٠ ق.م.	الفن اليوناني - العصر الكلاسيكي .
٣٣٨ ق.م.	الفن اليوناني - العصر الهيلينستي .
٣٣٢ ق.م.	مصر - الفن اليوناني المصري أو عصر البطالسة .
٢٨٠ ق.م.	الفن اليوناني الروماني .
١٤٦ ق.م.	اليونان والرومان وفن مستعمراتهم (الفن الروماني) .
٣٠ ق.م.	الفن المصري للدولة المستعمرة - روما - .

السنة بعد الميلاد	
٣٠٠	ب.م. فن القرون الوسطى بداية الفن المسيحي في إيطاليا .
٣٣٠	ب.م. بداية الفن البيزنطي في الشرق الأوسط ومصر - الفن القبطي .
٥٥٠	ب.م. الفن لعربي الاسلامي في شمال أفريقيا وجنوب اسبانيا (الفن المغربي) .
٧٦٨	ب.م. فن العصر الكارولنجي (العائلة الملكية الحاكمة في فرنسا وألمانيا) وشمال إيطاليا . وسمي هذا الفن باسمها .
٨٠٠	ب.م. الفن البيزنطي امتطور (الشرق الأوسط) (اليونان) (روسيا) (وبعض من إيطاليا) (رافينا رومانيا) الى ١٤٥٣ ب.م. هجرة القبائل البربرية (الفاينك) (والهون والغوط) ومن فجر العصر المسيحي في غربي أوروبا .
١٠٠٠	ب.م. الفن الرومانسك (اللاتيني) خصائصه التشابه مع الفن الروماني في فرنسا وإنجلترا (وفي هذه الحقبة لم يصل إلى إسبانيا وإيطاليا وألمانيا) .
١١٥٠	ب.م. الفن الغوطي في أوروبا .
١٣٠٠	ب.م. فن عصر النهضة العصر الأول إيطاليا من فنانيها جيوتو ودوتو Giotto, Duccio
١٤٠٠	ب.م. عصر النهضة مما بعد . ماساجيو دوناتلو ، فرانشسكا ، ليوناردو .. الخ .
	فن عصر النهضة في بلاد الغرب من إيطاليا حيث عصر الانقطاع ظهر فان إيك ، فاندر ويدن ، فاندر كوز .
١٥٠٠	ب.م. فن عصر النهضة المتقدم . ميخائيل أنجلو ، رافائيل ، تينتوريتو . تأثر فن غرب أوروبا بالفن الايطالي .
١٥٢٠	ب.م. الباروك الايطالي والفن المتألق .
١٦٠٠	ب.م. فن الباروك في أوروبا عصر روبنز ، رامبرانت ، فيلاسكوس .. الخ بداية فن عصر المستعمرات - أميركا .
١٧٠٠	ب.م. فن الروكوكو (لصياغة) - أوله في فرنسا وانتشر في عموم بلاد أوروبا ، والمستعمرات في أميركا .
١٨٠٠	ب.م. النيو كلاسيك (الكلاسيكية الجديدة) رجالها دافيد ، أنكرز .
١٨٢٠	ب.م. الرومانتيكية جيريكو ، دلاكروا ، ترنر .
١٨٥٠	ب.م. الواقعية والطبيعية الفرنسية ، هونورية دوميه ، كوريه .
١٨٧٠	ب.م. ماية ، وحركة الانطباعيين منهم ، مونييه ، بيسارو ، رنوار .
١٨٨٠	ب.م. ما بعد الانطباعية ، سيزان ، سورات ، فان كوخ ، كوكا .
١٩٠٠	ب.م. الحركات الفنية في القرن العشرين .
١٩٠١	ب.م. ما بعد الانطباعية . بيكاسو ، الحقبة الوردية ، الحقبة الزنجية .
١٩٠٥	ب.م. الوحشية الفرنسية ، ماتيس ، رُؤو ، فلاننك ، ديريك ، دي بروك ، ماثيا نيلد ، كمر حنر ، مولر ، كوكوشكا .
١٩٠٦	ب.م. الفن التجريدي . المدرسة التكعيبية ، بيكاسو ، براك ، فرناند ليجه ، ظهور المدارس المستقبلية في إيطاليا .

- ١٩١٠ س م إدماج الخيال في الفن ، منهم : جيركو ، شاكل ، بول كلي ، روسو . وفي إيطاليا ، بوجيوني ، بالاً ، سافاريني ، كازا .
- ١٩١١ س م فن التجريد المطلق المنفصل عن الطبيعة منهم في ألمانيا ، مارك ، كاندنسكي ، كلي ، جولينسكي ، ماك . روسيا لاريونيف ، مالفيتش ، كابو . ألمانيا كذلك ، كاندنسكي ، كلي ألفرس . فرنسا . ديلاوي ، هولندا . موندريان ، فان ديسبورغ ، فان تويمرلو . إنكلترا . بن سكولسون . أميركا . أوكيف ، دافيس ، فيننجر ، ستلا ، ديوت ، كاتس ، بيريرا .
- ١٩١٦ ب.م الدادائية . نزارا ، روشامب ، آرت ، ماكس ارنست ، بيكانيا .
- ١٩٢٤ ب.م السريالية المنظمة . ارنست ، تانكواي ، دالي .
- ١٩٢٥ ب.م السريالية التجريدية . ميرو ، ماسون ، تاموي ، مانس ، باريوتس ، تولي ، كوركي ، كريفس .
- وظهر في ألمانيا ما يسمى بالتشبيبية الحديثة ومنهم كروز ، ديكس .
- ١٩٣٠ س م ظهرت المدرسة التعبيرية ومنهم ووبر ، مونك ، سوتين ، بيك مان ، اورزكو ، شاهين ، ليفي ، أفيري ، كون ، بوفية ، بانثوس .
- ١٩٤٠ س.م التجريد ما بعد التعبيري . بدأ في أميركا . ومنهم كوركي ، هوفمان ، مودرويل ، بولاك ، دي كوننك . بروك وموازية لهذه الحركة ومماثلة في أوروبا .
- ١٩٦٠ ب.م ظهرت تيارات متفاوتة في أوروبا وأميركا منها الأب والبوب آرت والرافعية الهندسية في فرنسا ويوجد تيارات أخرى فردية متعلقة بجمالية خاصة لها علاقة بالصناعة الإلكترونية والكيمياء ولم تتبلور إلى حد الآن .





# الباب الأول

## الضوء والقيمة الضوئية

المبحث الأول

فيزياء الضوء .

المبحث الثاني

الاصداء وخواص علاقاتها .

المبحث الثالث

القيمة الضوئية .

المبحث الرابع

قيمة اللون ضوئياً وعلاقة هذه القيمة بالخط والتشكيل .

المبحث الخامس

مستعدلات، القيمة وتحولاتها تشكيمياً .

المبحث السادس

أنواع الاصداء .

المبحث السابع

تطبيق القيمة الضوئية انشائياً وموضوعياً .

المبحث الثامن

توزيع القيمة الضوئية .

المبحث التاسع

تشكيل الضوء انشائياً .

المبحث العاشر

الرؤية والموضوع في تشكيل القيمة .

# المبحث الأول

## فيزياء الضوء

- ١ - ماهية تكوين الضوء علمياً .
- ٢ - أهمية أشعة الطيف الشمسي والوانها الفضوية وتأثيراتها فياً وتشكيلياً
- ١ - ماهية تكوين الضوء علمياً .

الظاهرة الرئيسية في حياتنا الاعتيادية هو وجود الليل والنهار وهذا العامل الأساسي ناتج عن الشمس واضاعتها حولنا وتحجب عنا ليلاً ونسطع نهاراً وبعض الأحيان تحجبها بعض الغيوم ولكن نورها يعم الأرض . ولولا الشمس والنور الذي تبعته إلينا لما عرفنا نحن والنباتات التي حولنا الحياة فالتور وضوءه مصدر الحياة ونحن جزء منه إذ لو لمّا وجدنا النباتات ولانعدام الغذاء ومات كل حي على سطح الأرض حتماً . وكذلك نحمد الهواء وتساقطت الغازات المحيطة بالأرض على حياة سرائل وانعدمت الحياة دون شك . وهكذا نرى أن الأرض بدون ضوء تصبح كوكباً خالياً من الحياة حتماً .

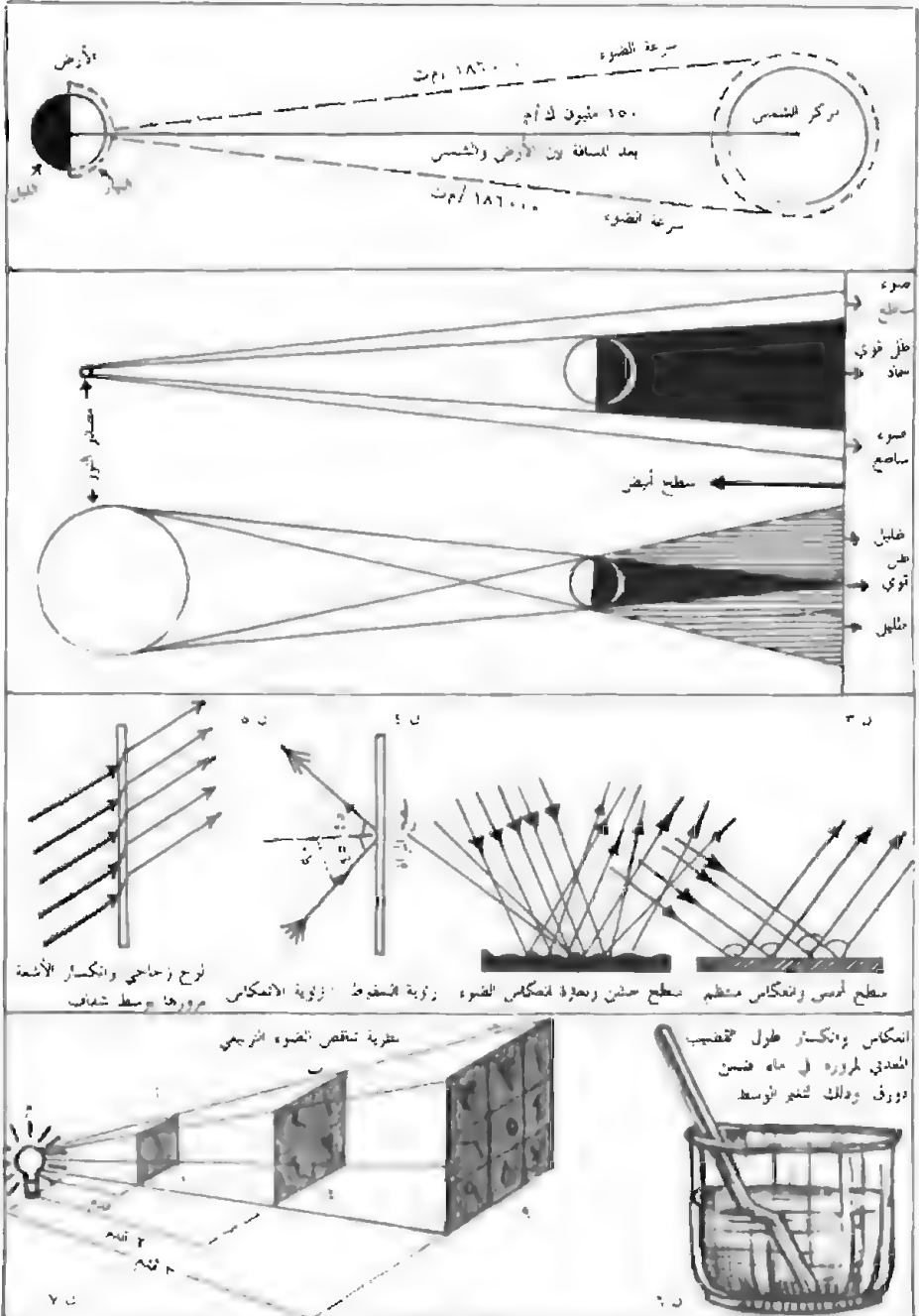
ومن حسن حظ الانسان والحيوان والنبات وجميع الأحياء على الأرض تستند بوجودها إلى الضوء إذ هو مصدر الدفء والحرارة والعامل الأساسي المساعد على حفظ الحياة على هذا الكوكب .

### ١ - سرعة الضوء

بدوراً نرى الضوء على اختلاف درجاته باختلاف المناطق وساعات النهار التي يصل بها إلينا . الجهاز الذي بواسطته نرى هو جهاز العين وهو جهاز دقيق يُقيّم لنا الضوء وقائدته في الرؤية والعين تميز بين الضوء وأنواعه والظلام في الليل والكهوف وبواسطة العين منذ يوم الولادة نتعلم رؤية الأشياء المحيطة بنا إن كانت متحركة أم جامدة ونحد الضوء ونوره من الظواهر الفيزيائية المهمة التي سبّرت الانسان وأهمنته كثيراً من الاكتشافات العلمية والفنية الحضارية والتي جعلته أن يدرس هذه الظاهرة على مختلف العصور والتصور الحضاري وذلك لأهمية الضوء والشعور بالحاجة الملحة له .

كان عام ١٦٧٦م حيث فسّر العالم الهولندي :أولافس رومر- تفسيراً عصبياً آنذاك فحده الحقيقة الغريبة . واعتقد حسب تجاربه أن الضوء يسير إلينا من الشمس بسرعة خاصة وعلى ذلك يستغرق وقتاً زمنياً بين لحظة انطلاقه من الشمس ووصوله إلى الأرض . وعمل حساباته الرياضية ، وحسب السرعة التي يستغرقها الضوء بين الشمس والأرض ، فوجدتها تساوي بحساباته (١٩٢٠٠٠) ميل/ثانية وهو الرقم الذي صحح فيما بعد إلى المسافة المقاربة إلى درجة الفصحيح وهي ١٨٦٠٠٠ ميل/ثانية (٣٠٠/٠٠٠٠) كيلو/ثانية وهي السرعة المعول عليها حالياً في القياسات الفعلية .

لحكر ملياً في هذه السرعة الخيالية وهي تقطع المسافات الشاسعة بزمان بعدد كيلو/ثانية ، أي بعينه حسانية بسيطة يستطيع الضوء أن يدور حول محيط الأرض سبع مرات متتالية في ثانية واحدة فتصور ! .



والضوء باستطاعته أن يدور حول الأرض بلسحة عين .

#### ب - التغيرات التي يحدثها الضوء

توجد تجارب وشواهد أخرى تثبت أن للضوء صفة بالحركة وله طاقة (أي قادر على إحداث تغيرات مختلفة) والضوء يحدث التيارات الكهربائية في كرات جهاز أعيننا وتلك التيارات تمر عبر جهاز العين إلى الدماغ فيقوم الدماغ بحل رموزها الضوئية ويحولها إلى أشكال كما يحدث في التيارات الكهربائية المرسلة من محطات الإرسال لنيت التلفزيوني وتأتي هذه الموجات الكهربائية إلى الجهاز التلفزيوني وترتطم به ويقوم بتفسير وتحويل هذه الموجات الكهربائية إلى موجات ضوئية تتجمع على الشاشة والجهاز بعلمها ويظهرها على هيئة صور متحركة كما يفعل جهاز العين في الحيوان والاسنان .

وسنتضح من هذا للضوء صورة معينة من صور الطاقة الطبيعية المتحركة ، ولعل قد لاحظنا ما للضوء من تأثير على تغير الألوان والأصباغ وطبيعة المواد الكيميائية كما نعرف في عملية إظهار الفينم الساب للتصوير الفوتوغرافي وعلاقته بالضوء والظلام وكيفية نضوجه . قد نلاحظ في أثناء مرورنا بالشوارع الرئيسية العامة كيفية تغطية السلع التجارية في الواجهات بستائر ملونة بالأصفر أو أي لون فاتح آخر لمنع سقوط أشعة الشمس المباشرة على السلع حتى لا تغير ألوانها الجميلة .

#### ج - للضوء النظرية النسبية

نقوم سرعة الضوء بدور هام في نظرية أينشتاين وقد دلل على ذلك بالفرضية التالية :

لنفرض سفينة فضاء دفعت إلى السماء بسرعة عالية جداً بواسطة محرك صاروخي نفاث . وانفقت من جاذبية الأرض . هنا ننص النظرية النسبية على أن الجسم المنطلق بتزايد سرعته وتزايد كتلته أيضاً (أي ثقله) في أثناء سيره ويتغير آخر (كلما ازدادت سرعة سفينة الفضاء تزداد كتلتها أو ثقلها) وكلما ازدادت كتلة سفينة الفضاء تنشأ صعوبة أزيداد سرعة السفينة وهكذا بأقتراب سرعة السفينة من سرعة الضوء يزداد ثقلها ويعظم ويصعب سريع جداً وعندما يصل ثقل كتلة السفينة عظيماً نتيجة لأقتراب سرعتها من سرعة الضوء يصعب وزن (كتلة السفينة كبيراً جداً) بحيث لا يمكن للسفينة أن تسير بسرعة أعلى من سرعة الضوء مهما كان الدافع أو الآلات المسيطرة للقيام بدفعها لهذا الغرض وتتعادل سرعة السفينة مع سرعة الضوء فتصبح سرعتها صفراً \* . وقد أستوح أينشتاين حسب هذه النظرية أنه لا يمكن لأي جسم متحرك بدافع م أو بحركة ذاتية أن يسير بسرعة أعلى من سرعة الضوء أي بمعدل ١٨٦,٢٦٥/ميلاً في الثانية (٣٠٠,٠٠٠) ك/ثانية .

ومن الصعوبة مكان أن ندرت الصلة القائمة بين الضوء والمادة بسهولة . ولكن العلماء بدأ إدراك ذلك عن طريق تجاربهم الفيزيائية قائلين - أن ذرات المادة - ربما تكون مكونة من موجات مثل الضوء وأن حركة هذه الموجات التي تنشأ فيها - نظام جسيمات المادة - .

ونحن نعلم أن لنا حواس خمسة نشاهد فيها جسم الإنسان وحركته ولكننا لا نعلم إلى حد لأن سر هذه حركة . وكذلك إذا لمسنا قطعة صخر يمكننا أن نعرف مدى خشونتها أو نعومتها ولا نعرف سر تكوينها ولكن

\* أينشتاين عالم فيزيائي سويسري عاش في أمريكا (١٩٨٩ - ١٩٧٢) أوجد قواعد النظرية النسبية لتلافة الأرض بالكواكب وكيفية التعامل مع الظواهر الطبيعية (إنشاء) إلى هذه النظرية (المتردد)

بالعلم نصل الى معرفة كثير من الأسرار ولا عجب إذا قيل لنا -المواد الصلبة أقرب ماتكون في طبيعتها الى الضوء وقرانينه . . .

#### د - الضوء وتحليل أشعته

المسافة بين الأرض والشمس تبلغ حوالي ( ١٥٠ مليون كم ) ويقضي للضوء احتياز هذه المسافة مايساوي دورة الأرض ٤٠٠٠ مرة - فما هو هذا الضوء الذي يحمل بُدَّ باستمرار ظواهر الشمس رغم بعد المسافة ؟ وبما يمتاز وماهي علامته المميزة ؟ .

الاحساس بالضوء ناتج عن الاحساس لجهاز عين الانسان ولكن هل كل ضوء يُرى ؟ ليس كذلك ، بعض الأشعة لا ترى بالعين ، منها الأشعة تحت الحمراء والفوق سفسجية . أما أشعة الشمس الطبيعية فهي رائدنا في هذا الباب والتي تتعلق أمورنا بفننا وتنظيم الرؤية وقيمتها الضوئية .

ولدراسة الضوء لابد من دراسة الرؤية البصرية وانظمااتها وهذه الانظماات ذات خاصيتان أساسيتان :

#### ١ . اللون .

#### ٢ - درجة الاضاءة (السطوع) .

هاتان الخاصيتان تتميز بهما عينا كل إنسان وحيوان ببصر طبيعياً والعين جهاز فيزيولوجي في جسم الانسان . وهي لا تحتاج إلى ايضاح لها إلا فيما يتعلق في كفاءة تكوينها في أعمالنا الفنية وسوف نقوم بشرحها آنفاً .

وهناك خاصية أخرى تسمى التشيع . ونعني بالتشيع أن سطوحين بنفس الدرجة الضوئية واحد يباين الآخر وكلاهما أحمران مثلاً . فتؤكد هنا أن أحدهما لونه أكثر حمرة من الثاني والثاني أكثر بياضاً من الأول فالأول الذي أكثر أحمراراً نعتبره هنا متشيعاً باللون بينما الثاني أقل تشيعاً لأنه يميل إلى ابيضاض . وهكذا فعملية الدرجة الضوئية والتشيع انلوني نعتد على ضوء النهار وساعاته والليل كذلك والنجوم لائرى سهاراً نراها ساطعة ليلاً وكذلك القمر .. الخ .

أما الصفة الثالثة فلاحساس البصري وهو رقم (١) اللون هي أيضا خادعة لاتقل عن الأولى في درجة نسبة رؤيتها وتوقف أمورنا إلى عامل الضوء ودرجته .

ولا يصل الضوء إلى العين إلا إذا سقط على جسم ما وارتد اليها ، والأجسام السوداء تظهر سوداء أو داكنة لأنها تمتص معظم الضوء وتعكس منه قليلاً ، والأجسام البيضاء تظهر باضعة ساطعة لأنها تعكس جزءاً كبيراً من الضوء وتمتص قليلاً منه . فلا يصل إلى المشاهد أي ضوء من اللون الأسود بينما يصب أغلبه من اللون الأبيض .

ولسأل سؤالاً هنا : هل يظهر الجسم الأبيض أسوداً في بعض الأحيان ؟ .

الجواب نعم ، إذا نظرنا إلى جسم أبيض في ظلام دامس ظهر أسوداً كأي جسم آخر . ففي حالة الظلمة الخائكة لا يوجد ضوء يسقط على الأجسام البيضاء تنعكسه إلى عين المشاهد ولذا يبدو كل شيء أسود كما يعرف من مشاهدتنا الأجسام المتحركة ليلاً لا تعدو إلا أن تظهر أشباح سوداء قليلة الضوء نسبياً . وحالكة لا ترى .

ولنأخذ مثلاً آخر ، الطائرة في السماء جسمها يظهر لامعاً لأن المادة المصنوعة منها مصقولة ناعمة معدنية فنعكس أكبر كمية من الضوء وخاصة على الجزء المعاكس لضوء الشمس . بينما الجزء الذي يقع في الظل هو الجزء الأسفل من الطائرة يظهر قاتمًا مائلاً إلى الرمادي أو السواد وذلك لأن حجاب أشعة الشمس عنه .

وعليه لغومة السطح لنحسم أو حتى ننته تأثر في عكس الضوء إلى المشاهد لأن الضوء الساقط على جسم تحتن يتبدد ذلك الضوء بخطوط وروايا غير منتظمة فيصل ضوءه إلى العين ضعيفاً . بينما الجسم الأملس المعدني المصقول يعكس ضوءاً متناسقاً وكبيراً إلى العين لغومة سطحه ويقوم بعكس الأشعة كالمرآة المصقولة وذلك بروايا وخطوط أشعة منتظمة كما نحصل في قانون المرايا .

هـ - تناقص الأضاءة بالنسبة إلى مصدرها

نرى دائماً الأجسام القريبة منا مضئية وواضحة الرؤية وكلما ابتعدت طُمست معالمها وأصبحت شبحية . هذه الظاهرة في المنظور عامة تستند إلى قاعدة الانارة فكل جسم قريب من مصدر الضوء والرؤية يكون واضحاً في نوره وظله وكلما ابتعدت نقصت القيمة الضوئية بشكل تربيعي القيمة بحيث يظهر الجسم من البعد شبحياً ومسطحاً إلى أن يمتحي في الرؤية كلما اتعد وسنشرح هذه النظرية كما وردت في الشكل (١) نموذج (٧) . نأخذ حزمة ضوئية بدرجة معينة من المصدر (م) وهو مصباح كهربائي مثلاً ونضع حاجزاً مربعاً أمام الضوء على بعد قدم واحد فيصطدم لضوء بالحاجز (آ) ويصينه بدرجة معينة .

لنرفع هذا الحاجز (١) فنجد حاجزاً مؤشراً بالحرف (ب) وهو ذو مساحة أربعة أضعاف مساحة (آ) وعلى بعد قدمين نجد ما يغمر هذا الحاجز من الضوء أقل من الحاجز الأول وهكذا إذا رفعنا الحاجز (ب) ووضعنا الحاجز (ج) وهو أكبر منه وعلى بعد ثلاثة أقدام نجد أن هذا الحاجز يصعف الضوء الساقط عليه بمقدار كبير عن الحاجز (آ) .

ومن خلال هذه التجربة وجد العلماء نقصان الضوء يكون تربيعياً كلما أبتعدت المسافة أي ما يسقط على الحاجز (١) - ١ وما يسقط على الحاجز (ب) = ٤ وما يسقط على حاجز (ج) = ٩ وهكذا ... (الشكل ١) .

وعليه فالطاقة الضوئية تسقط على الحاجز (آ) بما يساوي ١ والحاجز (ب) بما يساوي مربع القدمين والحاجز (ج) بما يساوي مربع الثلاثة أقدام .

فالحاجز (آ) بعد قوة الطاقة الساقطة وحدة ١ واحدة .

والحاجز (ب) بعد ٢ قدم قوة الطاقة الساقطة  $2 \times 2 = \frac{1}{4}$  وحدة .

والحاجز (ج) بعد ٣ قدم قوة الطاقة الساقطة  $3 \times 3 = \frac{1}{9}$  وحدة .

وهكذا تظهر فروق التناقص واليكهم حسابها :

المسافة	الاستضاء بالنسبة لقيمتها عند المسافة الأولى	
١ - ١ قدم	$\frac{1}{1}$	وحدة كاملة .
٢ - ٢ قدم	$\frac{1}{4}$	وحدة أي ربع الوحدة الكاملة
٣ - ٣ قدم	$\frac{1}{9}$	وحدة تسع الوحدة .
٤ - ٤ قدم	$\frac{1}{16}$	وحدة واحدة من تسعة عشر من وحدة .
٥ - ٥ قدم	$\frac{1}{25}$	وحدة واحدة من خمسة وعشرين من الوحدة
٦ - ١٠ قدم	$\frac{1}{100}$	وحدة واحدة من مئة من الوحدة .
٧ - ١٠٠ قدم	$\frac{1}{10000}$	وحدة من عشرة آلاف من لوحدة .
٨ - ١٠٠٠ قدم	$\frac{1}{1000000}$	وحدة من مليون من الوحدة .

إن قاعدة تناقص الضوء على بعد المسافات نفسه ينطبق على "عكس المعدل" وهو القرب وبفهم النظرية تتضاعف قوة الضوء ومصدره وكلما ضاعفنا مصدر الضوء وقربناه تضاعفت قوة الاضاءة تربعياً وهكذا . وعليه ، فالإضاءة تعتمد على مصدرها للنير الأجسام التي أمامها وعملية توزيع الاضاءة وقوتها نبحث نحن بصدد دراستها لعلاقتها بتوزيع الضوء وأشغاضه الفنية والموضوعية ومساحاته وأنواعه وألوانه . ومدى ما نقدر على التصرف في هذه العملية للأغراض البثائية في عمية التنويع والتوزيع التشكيلي فنياً حسب الرغبة والحاجة والمقتضى الموضوعي ."

#### و - مصادر الضياء والضوء

طبعاً من المعروف أن مصادر الضياء متعددة ، وأساسها الشمس والقمر والنار والكهرباء وهي أشعة واضحة ترسل شعاعها إلى الأجسام والكائنات وهذه تعكسه بدورها للانارة والاضاءة ، ونحن نرى الأجسام في الطبيعة لهذا السبب . ولتر فرضنا انقطاع شعاع الشمس عنا أو انطفائها لوجدنا بعد ٨ دقائق الدنيا تغلظ ويصبح أحو حالكا حندساً وعليه لا يمكن أن نرى . وأي مصدر ضوء مهما كان نوعه وضائته يمكن أن يسجل ضوءاً ساقطاً على جسم وبدرجة معينة نخدم الرؤية مهما كانت تلك الرؤية ونوعيتها وسوف نتحدث عن أنواع الضوء وسقوطه وفائدته الفنية وتوزيعه .. الخ .

الضوء يحرص على وجه العموم بمصدرين :

#### ١ - المصادر الطبيعية :

- ١ - الشمس .
- ٢ - القمر .
- ٣ - النار .
- ٤ - البراكين .

ب - المصادر الصناعية :

- ١ - الكهرباء .
- ٢ - إشعال النار الصنعي .
- ٣ - الطاقة الذرية .
- ٤ - الشموع والمواد المحترقة على اختلاف أنواعها مثل الخشب ، الشمع ، النفط ، البارافين ، الجلود ، الزيوت ، الفوسفات ، القار ... الخ .

والضوء مصدر مهم للجنة من جهة ومصدر لأنارة الطبيعة والجسمات والحيوانات من جهة أخرى وهو معيار لظهور الأجسام خلال الرؤية وهو يعي لنا قيمة إضاءة الجسمات ويلعب دوراً مهماً ورئيسياً في صياغة اللون التشكيلي وخاصة الفن المعماري والنحت والرسم ومشتقاتها . ويلعب نفس الدور في المسرح والسينما والتصوير الفوتوغرافي وكل عمل تصويري صناعي يعتمد على التسجيل مثل (الفوتوستات) والطباعة والحفر والبلوغراف ويحلل عامة في كل الصناعات الخرفية والميكانيكية والكهربائية

## ٢ - أهمية أشعة الطيف الشمسي وألوانها الضوئية وتأثيراتها فياً وتشكلياً\*

سوف لا نبحث صراحة في مدى وأهمية شعاع الشمس أو الحزم الضوئية الآتية منها أو ما يسمى في تحليل الضوء والأشعة بحل نصف الشمسي لأشعتها الاعتيادية وتأثيرها فيا على الأجسام والأشياء والنباتات والحيوانات الساقطة عليها ومدى ما تعطيها من رؤية ووضوح .

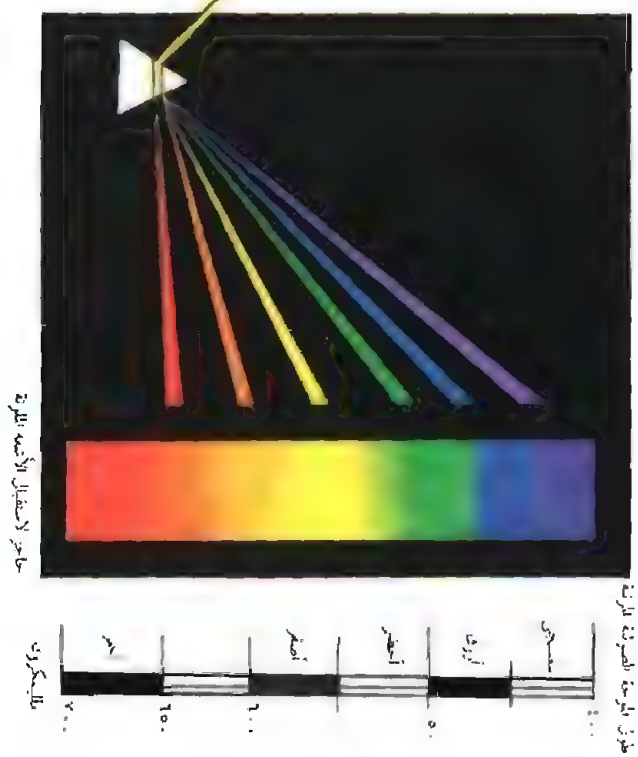
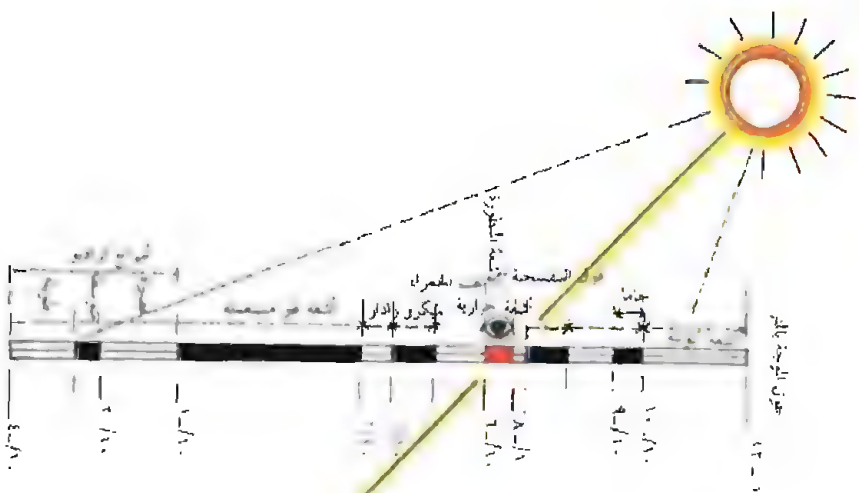
ونولنا الشمس وضوئها ثم يكس حياة على الأرض انطلاقاً . وهذه النعمة العظيمة التي تسمى أشعة الشمس هي مصدر وطاقة للكانات الحية والرؤية على السواء .

والأشعة الضوئية والنسب تقسم إلى أشعة بيضاء مرئية إعتيادية وهي من الشمس والتي نعول عليها في أعائد الفنية واللونية وأشعة غير موهورة بعول عليها العلماء وعلى تأثيراتها الحياتية ومدى الاستفادة منها لقهر كثير من اختفايا التي يحتاجها الإنسان .

## أ - الأشعة الكونية تقسم كما في الشكل (٢) كالآتي .

- ١ - الأشعة الكونية وطول موجها بين ١٠/أس ١٢ م جميع هذه الأشعة لا ترى بالعين المجردة
- ٢ - أشعة جاما أو كما وطول موجها بين ١٠/أس ٩ م
- ٣ - الأشعة فوق البنفسجية وطول موجها ١٠/أس ٨ م
- ب - الأشعة المنظورة وهي التي تأتي أسفل مركز العين وهي التي يراها الإنسان
- ١ - الأشعة المنظورة والحرارية طول موجها بين ١٠/أس ٦ م تحت الحمراء
- ٢ - الأشعة الميكروحرارية طول موجها بين ١٠/أس ٥ م





منسك ( ٢ ) طاعة الطبيب المسمى والتقية  
الإنسان كبيره الطيبة وتخليها:

جـ - أشعة الرادار أموجها بين ١٠/أس ٤  
١٠/أس ٢

رادارية

د - أشعة غير مستعمنة ضعيفة التردد موجية وأطوالها بين ١٠/أس ٢  
وهناك الموجات لأشعة الراديو وهي كالآتي :

وأغلبنا قد سمع  
بها وصلاحتها في  
الراديو والصوت

١ = ١٠م طول الموجة القصيرة  
٢ = ١٠م طول الموجة المتوسطة  
٣ = ١٠م طول الموجة الطويلة

أما الأشعة الاعتيادية وهي أشعة الشمس فيمكن تحليلها ومعرفة أطوالها وذبذباتها كما عرفناها في باب الألوان وسوف نتكلم عنها هنا بما يتعلق بمعرفة وعلاقة أمرها بالضوء .

تحليل أشعة الطيف الشمسي كموجات ضوئية

نأخذ عملية تحرير حرمة ضوئية للشمس في منشور زجاجي فنحصل على إنعكاس لوني مفكك لهذه الأشعة الاعتيادية حسب النموذج المرسوم في شكل (٢) والملون .

فالألوان وأصواتها كالآتي :

١ - البنفسجي	طول موجته	٤٠٠	ميكرون
٢ - الأزرق	طول موجته	٥٠٠	ميكرون
٣ - الأخضر	طول موجته	٥٥٠	ميكرون
٦ - الأصفر	طول موجته	٦٠٠	ميكرون
٧ - الأحمر	طول موجته	٦٥٠ - ٧٠٠	ميكرون

ونعرف من هذا التحليل مدى تأثير هذه الأشعة على القيمة الضوئية واللونية حيثما تسقط على الأجسام أو المراتب وأهميتها التي سوف نتكلم عنها في هذا الباب .

وعليه يمكن اعتبار مصادر الضوء نوعين كما أسلفنا :

- ١ - الطبيعية .
- ٢ - الصناعية .

الضوء الطبيعي نلاحظه على هيئة دشان خارج من الأكواخ ملون . والشمس حين الشروق والغروب . والضوء عند الفجر أو الضوء المنعكس عن الكرة الأرضية وأجسامها في مختلف ساعات النهار . وهناك ضوء الشمس المباشر والضوء الغير مباشر للشمس الذي نسميه "الغيم" أو الظل . وكذلك الضوء الحراري .. الخ . ومن خصائص الأشعة الضوئية الطبيعية :

- ١ - الانعكاس .
- ٢ - الانكسار .

٣ - الاستقطاب .

٤ - التدخّل .

٥ - التشتت أو التبرّد الضوئي\* .

وبما يلي شرح مختصر عن خصائص هذه الصفات وعلاقتها بالفن التشكيلي .

## ١ ، ٢ - الانكسار والانعكاس في الأشعة الضوئية

بينا في الشكل (١) النموذج (٣) وكيفية سقوط الأشعة على جسم ناعم وزوايا سقوط الضوء تساوي زوايا انعكاس للضوء الساقط على السطح الناعم ولكن بشكل أضعف من الموجات الأصلية الساقطة ، أما سقوط الأشعة على سطح خشن كما في ن (٣) فإنه يتبعثر في الانعكاس وذلك لحثونة السطح واختلاف زوايا الانعكاس حسب خشونة المادة الساقط عليها أشعة الضوء . وأما الانعكاس في النموذج (٤) عبارة عن سقوط أشعة على جسم صلب عاكس للأشعة مثل المرايا وهي تعكس جميع الأشعة الساقطة على سطح المرآة بمرس مقدار الزوايا الساقطة ولذا نرى الصور الساقطة على المرآة مرسومة مثلها تماماً وبمرس الزوايا أي زوايا الأشعة الساقطة على المرآة وزوايا الانعكاس من سطح المرآة ، وهكذا نرى الصور المنعكسة .

وكذلك الانكسار في النموذج (٥) من شكل (١) ونموذج (٦) من نفس الشكل فالنموذج (٥) يمثل سقوط الأشعة على سطح زجاجي شفاف حيث يحصل اختراق لهذه الأشعة ضمن الجسم الشفاف الزجاجي ولكن بعض الانكسار في مرور الأشعة وزواياها .

والانكسار في الشكل (١) ن (٦) حيث نضع قضيباً زجاجياً في دورق مملوء إلى نصفه بالماء نجد انقصاب قد تنكسر عن استقامته الأسامية . وهذا الانكسار يحصل لوجود مادة ثانية مثل الماء وهي غير الهواء فالذي نراه في الهواء له قانون رؤية يختلف حيناً يعبر هذا الجسم إلى سطح مادة شفافة أخرى لذا يظهر لنا موجات وزوايا منكسرة تختلف عن التي في الهواء\*\* .

وظاهرة القوس والفرج عملية انكسار للأشعة من خلال الغيوم حيث تقوم بدور العدسات المخللة للأشعة وترسلها إلى مناورة ولكن أيضاً براوية معينة تنتهي مع عين الإنسان .

## ٣ - الاستقطاب

المعروف عن الضوء ينتشر من مصادره مثل الشمس في جميع اتجاهات الفضاء والكون وقسم يصل إلى الأرض والقسم الآخر إلى القمر والكواكب السيارة الأخرى وقسم ينتشر متلاشياً في الفضاء الكوني أو يرتطم بالجرامات والسدم ويتعامل معها ضوئياً .

وإذا قدر لنا أن نوجد انتشار الأشعة التي تصطدم بالأرض ونعبر عنها بأنها عمودية السقوط وكثير

\* عنوان البحث والشمس الزجاجي . استعملت هنا كلمة انتشار الزجاجي عوض الفوتون ويعبر هذا الاستعمال الثاني نفس الكلمة .

\*\* تعامل انكسار الضوء في اختراق وسط يختلف واحد عن الآخر كالهواء والماء حيث نلاحظ ذات رؤية الضوء . حيث يصعب حسب نصفه منكسر عن النصف الآخر مثل النموذج (٦) ونفس هذه الحالة في الانكسار مثل إسكان ركض في الهواء بمرط عطمة وحين يندم من شاطئ البحر ويذهب في الماء تصطدم قوة اندفاع حركته بالماء فتصغر حركته بالمدى الجديد . والآن الأشعة تنعرج بمرورها حين اختلاف الوسط المادي الذي يمر به .

ضوئية مستقيمة الأشعة والانتشار حيث يعتبر انتشار ذبذبات وموجات هذه الأشعة في مستوى واحد عمودي على المحرى الأمامي الذاهبة اليه الموجات . هذه الأشعة مطلق عنها بالأشعة المستقطبة polarized light وتستمر هذه الأشعة من الشمس إلى أي جسم وتصطدم به فتدبب بمستوى واحد ويظهر نورها موزعاً على جميع اجزاء الجسم مهما كان صغيراً أو كبيراً أن هذا السطح الجسم الجسم يسمى plane polarized .

وسنستبه استقطاب هذه الأشعة وتوجيهها بشكل حبل يُشدُّ بين اثنين فاذا هز زناه من أحد الرأسين سينموج ويصل إلى الشخص الثاني وإذا تحرك الشخص الأول محرراً الحبل نرى موجات الحبل تتحرك وتنتج باتجاه الشخص المتحرك ولكن الرأس الثاني يبقى مستقطباً بالشخص الثاني طالما أنه لا يتحرك وهكذا الأشعة المستقطبة التي تتكون من موجات الراديو والتلفزيون وهي نموذج ويمطبق هذا على الأشعة الكهربائية المسطرة على شاشة ما مثل السبينا وتعتبر مستقطبة ويمكن ان نستقطب الضوء على اللوحة الزيتية في منطقة معينة ونهدف موضوعي معين كعملية فيه بحثه . "وتسمى عملية تركيز الضوء في منطقة معينة" .

وأغلب الناس لا يمكنهم أن يعرّق بين أشعة مستقطبة أو غير مستقطبة ولكن نحن نقدر على تأثير استقطابها فنياً . بالتركيز على الكتل والأجسام أو المناطق التي نريد أن تظهر بقوة استقطاب الضوء أو الظلام نهدف يتصل بحمال حركة الضوء في المضمون واللوحة

#### ٤ ، ٥ - التداخل والتشتت أو التشرّد الضوئي Diffraction

في علم البصريات نقدم عن انتشار الضوء بخط مستقيم ، تقول النظرية :  
إذا انتشر ضوء في جو متجانس يكون انتشاره بخط مستقيم وأصغر عقبة تقف في طريق هذا الضوء أي (العقبة تقع بين مصدر الضوء والعين) تحول دون استمرار انتشاره .

ولكن هناك ظواهر تثبت خطأ هذه الطريقة القديمة مثلاً : إذا نظرنا إلى مصباح كهربائي قوى من مسافة ٢٠ - ٤٠ متراً ووضعنا عيننا عبر أصبعين عموديين على العين مشدودين لبعضهما بحيث لا نترك بينهما إلا فجوة صغيرة على هيئة شق فقط فإننا في هذه الحالة لن نرى من خلال الفجوة أو الشق نقطة مضيئة بل نرى عصبة مستطيلة عمودية الاتجاه بالنسبة إلى الشق وهذه تتألف من مركز ساطع وخطوط جانبية مصاعة تارة ، وتارة سوداء متذبذبة - وهذه الظاهرة كانت معروفة قديماً . وملاحظ هذه الظاهرة عندما يغمز الأسماك بعينه - تسبب الأهداب مثل هذه الاضطرابات في انتشار الضوء في حط مستقيم . وهذه الظاهرة يعرفها الأطفال جيداً . وقد التفت إليها علماء الفيزيائي الإيطالي غريمالدي في القرن السابع عشر وسجل ملاحظاته عنها .  
وهذه النظرية تقول :

إذا مر ضوء عبر فجوات ضيقة وإلى جانب أشياء صغيرة جداً فهو لا يسير بخط مستقيم بل يدور حولها ويصحبها وهذه الظاهرة أطلق عليها غريمالدي الانتشار أو الانحراف .

# المبحث الثاني

## الإضاءة وخواص علاقاتها

١ - علاقة الضوء الطبيعي ومختلف مصادره وما يعكسه من إضاءة .

٢ - علاقة الضوء الطبيعي ومختلف مصادره وما يعكسه من إضاءة

علاقة الضوء الطبيعي الصادر عن الشمس له قوانين في سقوطه على سطح الكرة الأرضية ومنها الأجسام وحيث تكون السماء صافية يكون ضوء الشمس صافياً في سقوطه على لأجسام وإذرة ضوء النهار خير دليل على ذلك وخاصة في أيام الصيف حيث الإضاءة قوية ذات ظلال واضحة قوية كذلك في مظهر الأجسام الساقط عليها الضوء وإذا حجبنا أشعة الشمس ببعض غيوم السماء حزناً أو كلياً نجد قوة الضوء اساقط على الأجسام يضعف وشعاع الشمس يصبح شبه موزع بشكل متساو على الأجسام الموجودة في الأرض وينعدم الظل المعاكس لضوء الشمس تقريباً وذلك الانعدام يتوقف على منحجبه الغيوم أو العوائق الصناعية أو العمارات والأشجار والنباتات .

والضوء الطبيعي ذو مفايس : وبذلك ندرك القياس فنياً بسقوط ضوء من خلال شباك الغرفة على الأجسام والأثاث التي فيها ، حينئذ ندرك مقدار كمية الضوء الساقط من الشباك .

ولو وضعنا رجلاً جالساً قرب الشباك لوجدنا وضح مانقول أما الإضاءة الصناعية فتقاس بواسطة الشمعة وقياس الشمعة يعتبر مصدر ضياء في انضلام وسقوط ضوء الشمعة على كرة يكون ثلاثة أمور كما في أشعة الشمس تماماً ولكن بمقدار قليل وخافت حسب قوة الشمعة أو أضعاها والأمور الثلاثة هي :

- ١ - الضوء أو النور الساقط مباشرة على الكرة أو المزهية والسطح الذي يقابل الضوء يعتبر مضاء Light .
- ٢ - الجزء الخلفي أو النصف الخلفي للكرة يعتبر في حالة ظلام أو مايسمى بالمنطقة المظلمة .
- ٣ - الظل هو سقوط ظل الجسم القائم أمامنا على الأرض كما يبين ذلك في موضوع الخط والمنظور الضوئي .

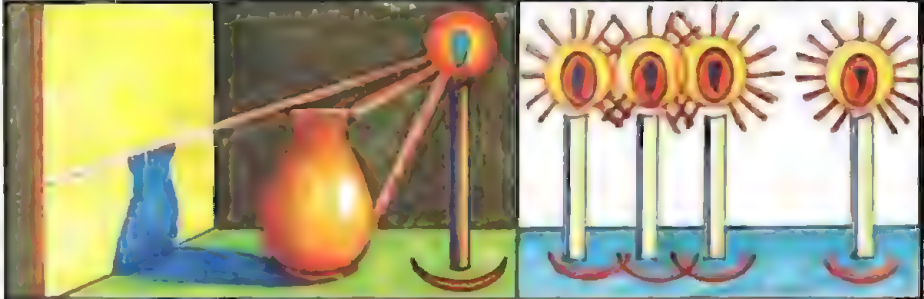
يذن مبدئياً هذه الأمور الثلاثة يجب ان تتوفر لظهور الجسم المنار أمامنا جلياً ولكن درجات هذه العناصر وقوتها تتوقف على قوة مصدر الضوء ان كان قويا أو ضعيفاً طبيعياً أو صناعياً ، وكل عمل فني أي كان نوعه لابد أن يعتمد على سلامة توزيع إضاءته بالشكل المبين هنا وذلك لترجيح نواح العاية المعتمدة حيث يعتمد الفنان على المواضيع التي يمثل المنظور والمنظور الضوئي قيمة كبيرة في التعبير عنها . ومن الفنون التي تعتمد على ذلك هي فنون الجسومات كالعمارة والنحت والفخار وفنون السحوح كالرسم والتصوير الزيتي والتصميم واخرائط وتصاميم المنظور وما إليها .

إن عملية مصاعفة مصدر الإضاءة هي ظاهرة فنية يعتمدها كثير من الفنانين قديماً وحديثاً ومنها تسليط الضوء على الوجوه بدرجات وزوايا مختلفة وعلى الأشخاص حيث يتكون الضوء لا من جهة واحدة بل من جهتين مثلاً بدرجة متساوية أو مختلفة من جهة قوية ومن جهة ضعيفة أو الضوء يأتي من أعلى تماماً ويسقط على رأس المودج أو يأتي من الجنب أو اليسار بدرجة زاوية قدرها ٤٥° وهكذا يتسنى لنا ان نكون مصدر الإضاءة

شكل (٣) قياس الوحدات الضوئية كقيمة فنية مع القيمة الضوئية

٢ ن

١ ن



اختلاف أبعاد ومصادر الضوء تؤدي إلى اختلاف الظلال المساقطة على الأرض أو الحائز وانعكاس

نموذج (٣) نسوي الاضاء من الجانبين

٤ ن

٣ ن



٦ ن ٧ اضاء من الأعلى

٦ اضاء من الأسفل

٥ نموذج (٥) الاضاء يمتد من الاضاء اليسرى

وكلما غيرنا مصدر الأضاءة غيرنا الاعام والظلام الحاصل معاكساً الضوء الساقط على النموذج أو الأجسام .  
ونبين هنا مختلف الأضواء الساقطة على الأحسام وإعطاء تعابير مختلفة لسقوط هذه الأضاءة ومقاديرها  
وستنتجى هنا إلى اعتبار الأضاءة الصادرة عن الشموع أو المصابيح الكهربائية كوحدات . أو وحدات  
مضاعفة لقياس كمية الضوء ونوعيته وسطوعه .

ونعرف جيداً أن عامل الضوء ومضاعفاته تزداد وتقل ربعياً بالنسبة إلى المسافة أو المساحة وتعتمد تلك  
على قوة مصدر الضوء ومضاعفاته . كما نرى ذلك في الشكل ( ٣ ) .

وسنشرح في النموذج ( ١ ) من الشكل ( ٣ ) إضاءة الشموع كمصدر للضوء . ولنفرض الشمعة الواحدة  
مقدارها ( س ) من الضوء . حينها تكون ثلاثة شموع ستكون كمية الضوء المشتعلة تساوي ٣ س - أي ثلاث  
مرات أكثر من الشمعة الواحدة .

وقد وضع العلماء للمصابيح الكهربائية وحدة قياسية تسمى انوات ( WAT ) فإذا كان المصباح الكهربائي  
مقداره خمسة وات معناها أن هذا المصباح مقداره خمسة شمعات كمصدر للأضاءة أي بمعنى القيمة الضوئية  
التي يشعها حوله بمقدار خمسة شمعات أو " خمسة واط " وإذا كان المصباح بمقدار ٢٥ واط معناها إنشاعه  
وإنرتة للفراغ الذي حوالبه ازدادت وهكذا تصاعداً ينتج من هذا أننا نعين قيمة الضوء الصادر عن مصدر  
ضوء أي كان كهربائياً أو شمسياً بقيمة معينة للدلالة على القيمة الضوئية التي يشعها في المكان الذي حوالبه من  
فراغ .

والقاعدة كلما ازداد حجم الفراغ الذي يجب أن يثار بالمصباح أو المصابيح الكهربائية معناها أننا نحتاج إلى  
عدد من الواطات أو الشمعات لأشعاعها تالافياً لأضاءة الفراغ نسبة إلى وسوعه التكميبي كحجم فراغ مثل  
الغرفة أو الصالة ... الخ . ونقرر القيمة الضوئية المناسبة لأنارة الفراغ اللازم لنا .

أما النموذج ( ٢ ) يكون قد سلطنا ضوء شمعة أو ما يقابلها من مصباح كهربائي أي كان مقدار شمعات أو  
واطات ذلك المصباح في وسط معين لأضاءة مزهرية أو إناء معين ويكون الضوء الساقط على المزهرية ذو اتجاه  
واحد لأن المصدر من جهة واحدة فقط . وأن الأظلام الذي يحصل معاكساً للضوء على جسم الإناء يكون  
بسيطاً وواضحاً وأما نظل الساقط على الأرض والحاجز الذي خلف الإناء يكون واضحاً وبسيطاً ومفرداً وله  
أصول في منظور الأضاءة تدرس في علم إضاءة المنظور سبق شرحها في " باب الخط " .

من هنا نستنتج أن الضوء الساقط على جسم مهما كان نوعه يشكل ثلاثة أنواع من النور :

- أ - السطح المضيء للجسم أو الإناء المقابل لمصدر النور .
- ب - الأظلام المتأني على السطح المقابل الذاتي للمزهرية كمناطق إظلام .
- ج - الظلال الساقطة على الأرض والخلفية (الحاجز) كعينية متطوية للضوء المباشر من الشمعة . وهي  
صفات فيزيائية للضوء .

أما مقدار القيمة الضوئية فيتوقف على قوة الضوء الصادر من مصدر الإشعاع أو الأضاءة . وقوة العوامل  
الثلاثة السالفة تتوقف على قوة الشموع أو المصابيح المضيئة .

ونقاس القيمة الضوئية فنياً كالآتي :

- ١ - القيمة الخافتة .
- ٢ - القيمة المتوسطة ضوءاً .
- ٣ - القيمة الساطعة .
- ٤ - القيمة لضوء النهار من الشمس المباشرة .
- ٥ - القيمة الضوئية للشمس الغير مباشرة ومقدار الفتحة التي تدخل منها تلك الاضاءة الغير مباشرة أو المباشرة عن الشمس في بعض أو كثير من الأحيان لأفرق غير تعابير القيمة الضوئية لها .

النموذج (٣) شكل (٣) نجد رأس التمثال للشاب قد سُلطنا عليه ضوءاً متكاملاً من جهتين متقابلتين هما ويساراً بالتساوي . فالسطوح الضوئية التي على رأس التمثال من اليمين واليسار أصبحت بالتساوي لأن مصدر الضوئين متساوياً بفرض ٢٥ واط لكل مصباح وهكذا تحصل عندنا قيمة ضوئية مختلفة عما ظهرت في النموذج (٢) . أي ان الجانبين اليسار واليمين من التمثال مضائين ضياءً متساوياً بينما الوسط العمودي لسطوح التمثال مظلمة وتتكون لدينا قيمة ضوئية تصويرية تختلف عما شاهدنا من بساطة في النموذج (٢) .

النموذج (٤) شكل (٣) نتشكل إضاءة متغيرة ومختلفة لبعده مصدر الاضاءة (الشمعتين) واحدة عن الأخرى أي لو فرضنا أن الشمعتين متساويتا في الاضاءة ولكن بينهما ٣٠ سم فرقاً كمسافة وعلى بعد ٢٠ سم وضعنا إناء يقع بعيداً عن الشمعتين وأضائاً الشمعتين فنجد أن الضوء الساقط على الإناء يشكل ضوءاً وإظلاماً طبيعيين على سطح الإناء . أما الظل الساقط على الأرض والجائز من جراء المصدرين فيشكل ظلين مختلفين عن بعضهما وذلك لاختلاف المسافة للمصدرين المشعين المرسلين الضوء كما نشاهد ذلك في النموذج (٤) حيث تظهر ظلال مزدوجة واضحة على الجائز وذلك لابتعاد المصدرين عن بعضهما . ولكن لو قربنا المصدرين من بعضهما موجودنا اندغام الظلين مع بعضهما ليصبحا تقريباً ظلاً واحداً مشابهاً لنموذج (٢) .

نستدل من هذا :

كلما تعددت مصادر الضوء وتفرقت عن بعضها ضعفت وتشتتت ظلالها وبالتالي قيمتها . وتعددت الظلال المتخالفة الساقطة على الأرض من جراء تعدد الاضاءة .

النموذج (٥) ، الفرضية : أن نسلط ضوئين مختلفي القيمة على رأس التمثال . حيث المصباح الضوئي الذي على اليمين بمقداره ٢٥ واط والمصباح الذي على اليسار بمقداره ٥٠ واطاً) وقمنا بإشعالهما . فماذا يحدث ؟ .

العملية هنا إلى حد كبير تشابه إضاءة النموذج (٢) ولكن مع الفارق . وهذا الفارق يظهر في سقوط الأشعة على التمثال معناه القيمة الضوئية بالقيمة الآتية : الضوء الأضعف من اليمين يكون إنعكاسه على جانب التمثال أضعف من الجانب الأيسر بحكم ضعف المصدر ويظهر الجانب الأيسر أكثر إشعاعاً من الجانب اليمين بحكم مصدر الضوء والوسط من السطح العمودي للتمثال أي الجزء الوسطي - يبرز الأظلام وبدرجات نامعة بنفس قاعدة الانعكاس المار ذكرها آنفاً كما نشاهده في النموذج (٥) فتكون القاعدة الآتية :

الضوء الصادر إلى جهة ما يعكس بمقدار قوة المصدر وكلما زادت قوة مصدر الضوء زادت إضاءة الجسم العاكس وكلما قلَّ الضوء قلَّت قوة الانعكاس على ذلك الجسم .

النموذج (٦) شكل (٣) ، قمنا بتسليط الاضاءة من أسفل التمثال إلى أعلاه بشكل شاقولي في وسط التمثال



من طرف قاعدته السفلى أعطانا قيمة ضوئية معاكسة لما ألقيناها من سقوط أشعة الشمس الاعتيادية على الأجسام وهذه الحالات النادرة في الاضاءة الخاصة أغلب ماتتد فنياً في أنواع من الاضاءة استعملت لأغراض درامية أو درامية مرعبة كما تحصل في الأفلام السينمائية ، أو التصوير الفوتوغرافي والمسرح والافراح .

وقد انتبه إليها كثيرون من المصورين القدامى مثل رامبرانت ودي لاكروا وعبروا بواسطتها عن أغراض دينية أو درامية وخاصة رامبرانت كما عر في لوحته قاتلة الخليل حيث ظهر السيد المسيح وعلى جسمه ووجهه ضوء آت من أسفل المكان ليصيف رهبة وجلالاً له وللمكان الذي ظهر فيه مكملاً عملاً فنياً مسانداً للعجوبة الواردة في الانجيل .

لنمذج (٧) شكل (٣) ، نسلط الضوء عكس النموذج (٦) وكذلك من مصدر واحد ولكنه من أعلى تماماً فتتكون ظلالاً قائمة جداً على سطح التمثال الأمامي ما عدا حواشيه ويكون الضوء ساطعاً ويقوم الضوء هنا بعامل الفاصل بين الخلفية وجسم التمثال وتظهر علامته شبحية للتمثال وهذه الشبحية مظلمة إظلاماً وافياً بحيث تضيع علامته وتقاسم وجه التمثال الأساسية تقريباً (أي علامته الشكل وتظهر الحياة للتمثال بمحدود الخطوط الخارجية واضحة فقط لأغبر) .

وهذه الحالة تستخدم أكثر ما تستخدم لأغراض دينية أو درامية أو شبحية للبعد والقرب ولها حالات معينة خاصة يستعملها الرسامون في أعمالهم القديمة والأكاديمية على الغالب .

ستخلص مما أعطينا من نماذج للضوء والإظلام أن لكل مصدر ضوء عنصرين أساسيين ونور ساقط على الأجسام وإظلام متكون من وراء سقوط النور على تلك الأجسام كما يسقط ضوء الشمس على الكرة لأرضية . ومن خلال هذين العنصرين الأساسيين يتكون عامل الظلال الساقطة على الأرض .

الضوء أساس ومصدر للقيمة الضوئية فنياً وقد عرفت هذه الظاهرة على مدى أبحاث طويلة في حياة الإنسان منذ الزمن القديم ولكنها استعملت بصيغ وكيفيات مختلفة ولأغراض فنية متباينة سوف نشرحها مستقبلاً في هذا الباب من القيمة الضوئية .

\* نماذج المصورة من وضع المؤلف التي وردت في الشكل (٧) ولكن الشرح استندت إلى المؤلف الآتي

varieties of visual experience by E.B.Feldman, P.303. Light and Dark. Pub. by Harry Abrams New York second edition 1972

# المبحث الثالث

## القيمة الضوئية

- ١ - القيمة الضوئية وطبيعة تكوينها علمياً وفنياً .
- ٢ - أنواع القيمة الضوئية .
- ٣ - المسرح والسينما والقيمة الضوئية .
- ٤ - التدرج والتنقيح الموسيقي من خلال الظلال والضوء واللون .
- ٥ - القيمة الضوئية واستعمالاتها الفنية بالأبيض والأسود .

### ١ - القيمة الضوئية وطبيعة تكوينها علمياً وفنياً

سبق وشرحنا مصادر الضوء الطبيعية والصناعية ومدى أهميتها في تكوين الأضاءة التي نريدها خلال الاستوديو الذي نقوم بتطبيق الأمور المتعلقة به أو نرسم ونخطط بناءً على تنظيم عمية الأضاءة خلال الاستوديو . والمعماريون يهتمون اهتماماً كبيراً في كيفية تكوين قيم ضوئية معينة داخل الفراغات (المغرف والصالات ومجلات الاجتماعات والحدائق) وكيفية توزيع الضوء الطبيعي والكهربائي أو الصناعي فيها حتى نخدم الأغراض التي من أجلها وضعت الأعمال البناية ولها دراسات مستفيضة بدرسيها المعماري لهذا الغرض وخاصة في تنظيم دواخل الصالات وكيفية تكوين الشايلك والأضاءة وما أتيا من أغراض ولأننسى راحة العيش داخل هذه الفراغات بما يتفق مع سهولة الحركة والصحة العامة للعيش والجهاز العصبي وعدم تبيج هذا الجهاز من جراء بعثرة الأضاءة وعدم تنظيمها فنياً ودراسة تنظيم الأضاءة والأضاءة الملونة interior lights أمر بالغ الأهمية لأنه النهاية القصوى في الأبداء الفني الذي يعيش معه الإنسان والمقوم الأنساني لمراحته .

والاحساس الطبيعي البصري الملون هو ظاهرة أساسية عاشت مع الإنسان من يوم أن عرف كيف يضيء الظلام ليلاً ونهاراً (إن صح التعبير) فالضياء واللون صنوان يقومان بخدمة الرؤية محافاً وما على العين السليمة ألا أن تستلم وتقدر قيمة ولون هذا الضوء . وحينها نقول الضوء الطبيعي مصدر أساسي في عمينا الفني نقصد هنا أن الضوء الطبيعي يعطينا مجالاً أساسياً للأجسام والأشياء والأعمال الفنية ودرجات متفاوتة من الضوء واللون أكثر مما تعطينا الأضاءة الصناعية ومحارة السينما والفوتوغراف في كثير من أعمالها التقرب إلى تقليد ومضاهاة ومحاكاة القيمة الضوئية للطبيعة أو الفن لمزاد إنتاجه . وهكذا كان حال الرسامين . (أي نحاول بالفن الصناعي وضوءه تقليد الضوء الطبيعي وهو هدف تشكيلي) والمعماريون فهم فهم آخر للضوء يستند للتوظيف والحاجة والاستعمال اليومي وراحة وعيشة وحياة الإنسان في سكنه ومكتبه كمبتغى أساسي حصارى لحياة العملية وتسهيلاً لمهامه المنسية على وجه العموم .

والاحساس البصري الملون هو هدف من أهداف الفنان التشكيلي منذ القديم وعلى مختلف الحضارات وكانت العملية التصويرية أو التريسية تجعل الفنان يدرس أو يبدركوا الضوء الملون والألوان كقيمة مهمة في الأبداء اللوني والفني لأن القيمة الضوئية الملونة في العمل الفني هدف وأساس في الأعمال التشكيلية منذ القديم وحتى هذا اليوم وإلى المستقبل .

ومرت القرون الطويلة والعلماء يبحثون عن أمرين مهمين وهما ظاهرة الضوء وظاهرة اللون أي المادة اللونية بين الاحساس المؤثر من ناحية الضوء ولونه ومن ناحية أخرى الاطلاع ولونه وهكذا إضافة إلى الملون والضوء درست عين الإنسان لاكتشاف الأسرار الخفية التي تكتنفها وإزالة الغموض الذي يحيط بعملية رؤية الضوء والاحساس به واكتشفت خلال ذلك اختلايا المخروطية والعصوية في شبكة العين ووضعت النظريات المختلفة للرؤية الملونة والقيمة الضوئية للرؤية . وكثرت التنظيمات والترتيبات اللونية وعرفت مبدئ الطرح والجمع البصري الملون واستعملها بعض من الفنانين التأثيرين مثل مونيه Monet وسورات Seurat وبيسارو Pissaro كما أن هذه النظرية كانت أساسا في فن طباعة التصوير الملون .

عرفنا أن العين لا تحس أبداً معظم أشعة الطيف ، الشكل (٧) . وأن بعض الأشعة في المنطقة المنظورة تبدو أكثر شدة ضوئية من غيرها وغيرها أضعف .

وعليه فالعين تميز بين درجتين متساويتين تقريباً في شدة اللون وهما اللون والأحمر واللون الأزرق وذلك دون خطأ وهذا دائماً تقريباً . وهذا يعني لنا أن العين لها وسائل أخرى لمعرفة تركيب الضوء الطيفي فعند تحليل الطيف الشمسي يمكن للعين أن تميز سبعة ألوان منها كما نراها في ضوء القوس قزح الطبيعي . ومن خلال هذه الألوان إذا ما رُكِّبَتْ وأُضِغَتْ معاً ألوان أخرى مركبة فللعين قابلية أن ترى من هذه المشتقات ودرجاتها اللونية المتسلسلة ما يقارب ٦٥٠ درجة لونية مختلفة ، أما الألوان الأخرى فتعتمد على العين عن رؤيتها ولذلك تعتبر درجات مختلفة عنها ولا حاجة لها . وهذه الألوان العديدة لا يمكن معرفتها لأول وهلة ما لم نعلم نحن تنسيقها فنياً بالمقارنة والمجاورة لنظهر قدرة الشبكية والفوارق الضوئية في قيمها اللونية .\*

وهكذا فعلاقة الضوء الطبيعي واللون علاقات متلازمة مع العين وهؤلاء الثلاثة هم المسؤولون عن تكوين الضوء الفني الطبيعي والصناعي ومدى قدرتهما على استخدام هذه الاضاءة من أجل أعماقنا العميقة .\*\*

## ٢ - أنواع القيمة الضوئية

وفي هذا المبحث سنقوم بتصنيف أنواع معينة من القيمة الضوئية المتعارف عليها علمياً فنياً في حقل الدراسات النظرية والتطبيقية للفنون التشكيلية .

وسنعطي لايضاحات هذه التصنيفات ومعرفتها في عالم الفن حتى تكون في متناول معرفتنا واستعمالنا الفنية .\*\*\*

### (١) النور والظلام chiaroscuro (اصطلاح إيطالي غامق)

وهو تعبير فني باللغة الإيطالية يعني سقوط الضوء والظل على الأجسام وفلاها الساقطة على الأرض والمساحات وكيفية معالجة هذه الأمور فنياً بالرسم أو التجسيم الضوئي إما بالرسم على سطح واحد أو على مجسمات كما في النحت والتماثيل .

وهذه الاضاءة لها ثلاث درجات وهي :

أ - الخالكة في الظل والظلال الساقطة .

\* العواهر البصرية والتصميم الداخلي لندكتور حسن عزت احمد جامعة بيروت العربية ١٩٧١ ص . (٥٧) .

\*\* راجع شكل (٢) من هذا المؤلف

\*\*\* Art Fundamentals by (Ocvirk) (Bone) (Stinson) (Wigg) Pub. by W.M.C. Brown Co. Dubuque (Iowa) U.S.A 1962 Page 62.

- ب - النور الوسطي .  
ج - النور الساطع .

وبين هذه الدرجات الثلاثة كما في المكعب المضاء يوجد درجات مختلفة كلما تعقدت سطوح الجسم وتركبة تشريحي كما في جسم الانسان وله درجات مختلفة ولغايات أدبية أو شعرية أو ملحمة مختلفة لظهور الدرجات المختلفة والتفاوتة من الظلال والألوان .

## ( ٢ ) القيمة الضوئية الزخرفية

هو ضوء مسطح خلال العنصر الأول (النور والظل) أي النور والظل هنا قليل العمق وخذني السطوح والألوان ويقوم بدور الظلال الخفيفة والعامل الأساسي في هذه القيمة الخط المبسط وليس الخطوط المتدرجة وتظهر هذه النزعة في هذه القيمة للفنون الشرقية والإسلامية . والزخارف على مختلف نصاميمها ، وتحتوي في هذه الحالة على مقدار كبير من الاضاءة كما نعرف ذلك من أسلوب تكوين النحت الأشورية التي تختلف اضاءتها عن النحت في الحضارات اليونانية والرومانية . راجع الشكل ١٧ ( ن ١ ، ٢ : ٣ ) .

## ( ٣ ) قيمة الضوء العالي High light

إن اللوحة المرسومة بقيمة ضوئية موزعة على أغلب مساحتها ودرجات عالية من الضوء تعتبر هذه النوحة ذات ضوء مفتاح عالٍ واحد كبير من الأعمال الحديثة والتجريدية والزخرفية لها هذه الصفات التي تنوزع فيها الاضاءة كمحساسة واسعة على المساحة ووافرة على الشخصوس والكتل التي في داخلها أي - بقيمة ساطعة - .

## ( ٤ ) القيمة المحلية Local Value

هذه الظاهرة مهمة جداً وخاصة حيناً يرسم أو نصمم أعمالاً وأشخاصاً وإنشاءً تتوفر فيه عنصر الاضاءة اخلية لنقوم بالتعبير عن مشاعرنا بأسلوب مشاهدتنا أي نقوم بتفسير الضوء حسب ما اعتادت عليه العين من قبول ضوئي وخاصة في القضايا التراثية والقومية والمحلية التي نراها كل يوم بحكم سكننا والفننا للمدينة التي ننتمي إليها .

وكلنا يعرف أن الضوء في العراق يختلف عنه في لندن وأن الضوء في أوروبا غيره في جنوب آسيا . وحتى العراق له مناطق تختلف فيها الاضاءة فهي شمال العراق مثلاً وحباله الضوء له قيمة معينة يعرفها سكانها وهي تختلف عن الاضاءة الموجودة في مدينة الزبير قرب البصرة في جنوب العراق وعلاقة الضوء الصحراوي ودرجاته اخلية تختلف عن ضوء الجبال في شمال العراق وهذه الصفات تتميز بها المدن وفقاً على جغرافيتها وموقعها عن الجبال والصحراء وحطوط الطول والعرض .. الخ .  
فالضوء هنا له محلية خاصة في الأيداء والتعبير (أي للضوء طابع خاص لكل بيئة) .

## ( ٥ ) الاظلام والظلال Shades and Shadows

الاظلام هو التعبير الكلي أو الجزئي عن غياب الضوء إما في الجو أو الأجسام . وسقوط الضوء على الجسم من جهة يؤدي إلى درجات في الاظلام من جهة أخرى تتوقف على درجات الضوء الصادرة لهذا العرض . وخاصية الشفافية وعدم الشفافية للأجسام هي التي تقرر مدى وصحة ودرجات هذه الظاهرة في الاظلام .

أما الظلال الناتجة عن وجود أجسام مهما كان نوعها نتيجة الاضاءة الساقطة عليها تُسمى بالظلال الناتجة عن ضوء الشمس أو الكهرباء أو ما شاكل ولها مميزات منظورية - ومعايير تدرس لهذا الغرض . وأن الاظلام والظلال تحصل من قطع النور أو حيزه بواسطة جسم مضاء من جهة معاكسة إلى مساحة أو منطقة الاظلام أو الظلال وكلنا يعرف هذا ويدرسه ويؤديه في أعمالنا الفنية كما شرحناه في الشكل (٣) .

#### (٦) الضوء القوي الحاد Tenebrisim \*

وهو أسلوب في الرسم والتصوير الزيتي الذي يستند على شدة الاضاءة الساقطة الحادة المكونة ظلالاً حادة قائمة وهي وسيلة تستند إلى سطحين فقط في بعض الأحيان كما نرسم هذه الطريقة بأسلوب خبير الصيبي حيث الأسود المظلم القوي والأبيض الساطع القوي دون ظلال أو نور وسط .

والطريقة بالاضاءة والقيمة الضوئية تستعمل في تصوير الكتب والاعلانات والتصاميم المختلفة والزخرفة في كثير من الأحيان ولأغراض هبة مختلفة منها إعلانات السينما وتصميم المكائن والأدوات المعدنية ... الخ .

#### (٧) القيمة الضوئية The Value

سبق شرحها ونيتها هنا ونؤكد على قيمة ضوئية معينة لنور وظل واطلام بدرجات معينة ومتفاوتة تعطى لتغطية سطح لوحة أو غرفة أو تمثال ونقاس فني بكمية الضوء المعطى والساقط على عناصر العمل الفني والكتل والحجوم والمنظور لأبداء وظيفة أو غرض أو تعبير أو إحساس ضوئي ولوني معين مربوط بمضمون .

#### (٨) التوزيع الضوئي المختلف Value Pattern

هي التوزيعات الضوئية واللونية التي تُعطى بدرجات مختلفة أو متقاربة بين الأشكال والمساحات في عمل فني واحد أو لوحة واحدة .

#### (٩) القيمة الضوئية ذات الأبعاد الثلاثة The Three Dimensional Value

وهذه القيمة هي نوع من التنظيم قائمة على اعطاء الوهم الضوئي الذي يساعد على ظهور المجسمات في حالة قرنها وبعدها مثال ذلك : المكعبات - حيث يظهر فيها سطوح ثلاثة مختلفة الاضاءة وحيناً تتباعد هذه المكعبات في عام المنظور تنعبر قيمها الضوئية باخده والضعف والتلاشي حسب القرب والبعد . وتندغم هذه السطوح في صورتها ويتقارب من بعضها بحيث يصحح الشكل مسطحاً أقرب إلى اللون الرمادي التلاشي .

إن الاضاءة تعتمد كلياً على الألوان وتفاوت مرحاتها ودرجات إشعاعها والاستفادة من القدرة على التلوين بمقادير تتناسب وأغراض الفنية من ضوء وظل واطلام ودرجاتها متفاوتة في البعد والقرب وهي الوسيلة التي تقربنا إلى أهدافنا ومصاممنا الفنية في العالم التشكيلي بأسلوب حيالي وطبيعي مقبول .

#### (١٠) اللمعان

وهي قيمة ضوئية ساطعة جداً تسقط أشعة الشمس أو الكهرباء على جسم معدني أملس أو رجاح أو مرآة فتكون قوة الانعكاس عالية وحادة جداً ونلاحظ ذلك على الأجسام المعدنية المصقولة ونسمى الأحاسام

\* يقول هذا المعجم وهو باللغة الأنكليزية Encyclopedic world Dictionary P. 1615. تحت كلمة (Tenebrism) معناه هي طريقة في التصوير الزيتي يستخدم فيها الضوء المباشر ذو الكثافة العالية جداً ومن جرائه تحصل ظلالاً قوية قائمة أي ما يسمى بالحدس الضوئي اتخاذ كما عهد ذلك في أعمال كرافاميو في بداية القرن السابع عشر الأيطالي وبخاصة الاضاءة الساقطة على الأذهار التي كان يرسمها .

المعانة . وهذه الخاصية توضح لنا تفاوت النعنان مع الظلال المكونة على الأحسام وتأخذ قوة التدرج بالنسبة إلى لون الجسم ودرجة صقله كما نشاهد ذلك في ألوان الفخار والصحون . وفي المعادن مواد الألومنيوم والمصقولة بمادة الكروم كالساعات وأفلام الحبر وأدوات الزينة والسيارات والظائرات والمكائن وكل المرتبات ذات الخاصية المشابهة وخاصة لمرايا والزجاج والمعادن المصقولة الناعمة .

#### ٣ - المسرح والسينما والقيمة الضوئية Stage and Value

سوف لا أطيل الشرح لتذكير بالمسرح وكلنا قد شاهدناه وكيف يتحول الضوء فيه إلى ضوء خافت أو عالٍ أو مضيء بالنسبة لغاية المشهد الذي يظهر . وكذلك نشاهد ألواناً من الضوء متعددة ولغابات في الإخراج تتحرك في جنبات المسرح وتظهر ألوان وتختفي ألوان أخرى . كل هذه الحركة في اللون والقيم الضوئية المتغيرة تعطينا مشاهد ومقاصد مختلفة لمعاني مختلفة منسقة مدروسة لغرض التقييم أو إنباض الضوء ولونه وقوته وهي تسقط على الممثلين والأثاث والفراغ الموجود على خشبة المسرح لاضفاء جو معين يتفق والحركة والمضمون المهدف من قبل المخرج لمساعد المشاهد على التأثر بما يروونه وينقله إليهم بشكل عميق الأحاساس يجعل من المضمون واضحاً ذو صلة بالمشاهدين بعيد المدى والضوء ولونه عامل مساعد للمشاهد بواسطة نقل حركة الممثلين من أجل المضمون إلى المشاهدين . ليضفي خيلاً منفصلاً ذو وقع نفسي . والسينما لها من الطرق والأساليب الساحرة في إخراج الروايات والمشاهد المصورة والمؤونة . وكلنا يعرف هذه الأفلام وتأثيرها علينا في العرض وكيفية إبراز أقيم الضوئية بشكل جيد لا يضلنا إلى جمهور المشاهدين .

#### ٤ - التناسب والتعيم الموسيقي من خلال الظلال والضوء واللون Harmony of shade & light

يقال عن لوحة منسجمة الألوان والعلاقات بين ألوان الحارة والباردة متوازنة ولكن لو فسرنا المفهوم بشكل آخر لوجدنا العلاقات بين الباردة وتلك الحارة متكافئة فمعنى هذا أنها متناغمة موسيقياً في أيدائها النغوي ضمن اللوحة المرسومة وهذا ما أظهره سيزان في أعماله وأطلق عليه اسم (الايقاع الموسيقي المنغم) la modulation .

والعبارة تختلف في معناها عن الظلال والظلام المرتبط بالتحجيم المرسوم . بل العلاقات المتوازنة ضوئياً ولونياً في جميع ألوانها ونجاساتها الضوئية أو تشعب ألوانها والعلاقات المنسجمة بين مراكزها اللونية كصوء مكمل بعضها لبعض .

وليكن ذلك ندرك الفارق بين لون الأنثوية (التيوب) كصبغة خام وبين لون الموضوع على اللوحة بدرجة منغمة وبين اللون في الطبيعة المراد التعبير بواسطته وضوئه على اللوحة لاعطاء درجة الضوء الملون الذي يساعدنا على المعنى المطلوب في اللوحة .

ونستخلص مما تقدم أن الضوء ظاهرة طبيعية أو صناعية ملازمة لظهور ورؤية الأشياء والأجسام والانسان والحيوان أمام العين ويمكن التعبير عنها فنياً بواسطة الرسم أو النحت التصميم أو العمارة لأغراض شتى كعامل أساسي من الأعمال الفنية كما سنشرحه لاحقاً .

سنشرح الشكل (٤) حيث نبين قيم ضوئية ولونية مختلفة وكيفية تطبيقها .\*

الحقول للدرجات الضوئية المختلفة بقيمتها تمثل أربعة ألوان وهي :

الأزرق وهو متدرج ضوئياً من الغامق إلى الفاتح للدلالة على مختلف الدرجات الضوئية التي يحتويها وهذا ما يسمى بالأصلاحي اللونى *monochromatic colour of value* والأصلاحي يطلق على الألوان في الحقل الأربعة وهي الأزرق والأصفر والأخضر والأسود وهي **معصورة** بين ظلالها القائمة وبيضاء ألوانها الفاتحة أي الحصر قائم بين الفاتح والغامق جداً وهو الاصطلاح الضوئي مختلف درجات **القيمة الضوئية** المتونة وإذا اعتبرنا الألوان غير واردة في أعمالنا وأقتصر عملنا في الرسم على الأسود والأبيض **فقط** يمكن امتداد درجات متفاوتة منه تؤخذ من الحقل رقم (٤) للاستفادة من هذه القيم المتدرجة لأغراض النور والاعتماد والظلال .

أما المشاهد الطبيعية الأربعة تمثل درجات مختلفة لمشهد طبيعي واحد من القيمة الضوئية المتونة . وعلى الغالب القيمة الضوئية يعول عليها بالألوان ولكنها ليست كل شيء في الابداء حيث يوجد قيم ضوئية بلون واحد فقط كالأسود والأبيض أو البني والأبيض أو الأزرق أو الأحمر ... الخ .

وسنبين الفروق بالقيمة الضوئية بين مشاهد الطبيعة الأربعة :

(١ ن) الألوان فاتحة جداً في أصولها وظلالها بدرجة تعطي انطباعاً خفيفاً لنصوء على اختلاف أبعاده المنظورة وتسمى هذه الدرجة من القيمة الضوئية بالدرجة الفاتحة *high light key of value* .

(٢ ن) المشهد الثاني يعطياً إحساساً بخفوت الضوء وهو أمر واضح بخلاف المشهد رقم واحد ويسمى بدرجة القيمة الضوئية الخافتة لتقارب قنامة متوسطة من الألوان من بعضها في النور والظل وتسمى (القيمة الخافتة) *low key of light in value* .

(٣ ن) المشهد رقم ٣ يمثل هبوطاً ضوئياً في جميع الألوان للمشهد إن كانت قريبة أو بعيدة وفيها ألوان محمرة النور ومسودة الظلال وهي بالاصطلاح المعنى تسمى بالقيمة المنخفضة وهذا الانخفاض واضح أي وجود النور والظلال بدرجات ثقيلة الاحساس قريبة الاظلام وتسمى فيها القيمة الواطئة *Bass value* .

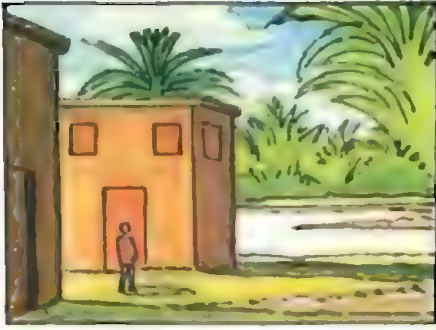
(٤ ن) التضاد في نور وظلال المشهد وسطوح النور بشكل واضح وانخفاض قيمة الظل وتسمى الانارة الكاملة أو -التضاد الكامل- *Full contrast light* والتضاد في النور والظل ذو معايير مختلفة منها الخافتة والوسط والمرفعة والساطعة . ولكل استعمالات خاصة لأحاسيس وأغراض خاصة متعلقة بالضوء في ساعات النهار شروقاً أو غروباً أو عصراً ... الخ . والضوء له حالة دراماتيكية معينة يمثل ملحمة أو غيرها أو ذو طابع قائم بأساوي أو صانع الفرح كما نشاهد الألوان الباردة والمضيئة في الأعراس والأعياد والحفلات العامة ذات ألوان ساطعة والماتم لها ألوانها الفاتحة الواطئة الدالة على الحزن والأسى (والضوء اللوني المحفص) .

« والقيمة الضوئية مرتبطة بالطبيعة مباشرة وتمثل وقتاً معيناً أو ساعة معينة من النهار أو الشروق والغروب .  
« القيمة تمثل حالة نفسية أو اجتماعية معينة كما نشاهد ذلك في صور الممارك الحربية والتراجيدية والدراما وحيات العمال أو في الصور التجريدية واندازات الحديثة كلها ذات مدلول حسي أو فكري أو موسيقي معين . ومنها الزخارف والتصاميم الاعلانية .

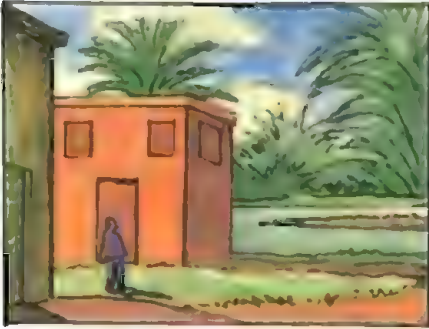
## ٥ - القيمة الضوئية واستعمالاتها الفنية بالأبيض والأسود

الألوان واستعمالاتها المعروفة مهمة بالأبيض والأسود ومنها الخراط الفنية الهندسية والصناعية والمعمارية ولوحات -المظفور اليدوي- *Free hand drawings* والتخفيف لجسم الانسان وإضاءته ودراسات ضوئية

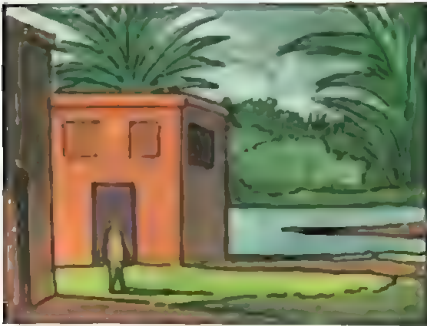
شكل (١) التدرجات المختلفة للقيمة الضوئية للقوة



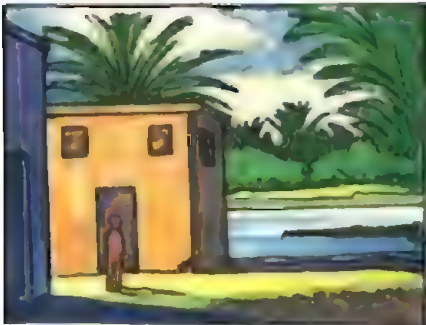
١ ج



٢ ج



٣ ج



٤ ج

٥ ج







# المبحث الرابع

## قيمة اللون ضوئياً وعلاقة هذه القيمة بالخط والتسكيل

مقدمة .

القيمة الضوئية كلون .

### مقدمة

يبحثا في باب اللون وقمنا بتحليل أسس اللون من الناحية العلمية والآن سنبحث في قيمته ضوئياً وتطبيقاً وما يتضمنه اللون من أسس مرتبطة بقواعد الخط حيث يتحرك الخط ليولد شكلاً وعلى هذا الأساس يكون شكلاً ملونا (كظاهرة أساسية في الطبيعة دون منازع) .

أما الرسم بالأسود والأبيض هو من ابتكار الإنسان لتسهيل مهمة العمل الفني على نحو مساعد لتصوير عملية اللون أو هدف حضاري يحد ذاته كما فعل ويفعل كبار الفنانين إذ هم قبل البدء بأعمالهم الرئيسية يلجؤون لدراسة المواضيع وعناصرها بالخط لصياغة الأشكال ، والخط هنا إما أن يكون بلون واحد أو بعدة ألوان وسوف نبحث ذلك من الناحية النظرية والعملية والعلاقات الضوئية للون مع الخط ومع النقطة والمساحة والشكل والهيئة Point, line, surface, shape, form كل هذه العناصر التشكيلية عماد للفنون الوضعية مضاف إليها عنصر أساسي هو اللون وقيمته الضوئية وكيف ندرسها The value of colour and how we practice it

### القيمة الضوئية كلون \*

كل فنان يحس باللون وضوئه بشكل يميز حيناً نلتقط العين شعاع الضوء الملون الذي يلتقي بها ويكون الاحساس بنقل الأشعة من الأجسام الملونة التي تلتقي بالعين والعين ترسلها إلى الدماغ ليُفسرها كما تفعل الأذن بالأصوات سواء بسواء والدماغ مع العين بالتعاون يفسر الألوان ويعكسها لا لقرار ماهي هذه الألوان وأنواعها . وتتم هذه العملية الكهرومغناطيسية بأقل من  $\frac{1}{1000000000}$  من الثانية وسرعة مذهلة وكلما كانت العين حساسة بطبيعة تكوينها وميالة إلى حب اللون كان ذلك الإنسان من صنف يعشق الفن ويتحسسه بسرعة والألوان إحدى وسائل الفنون التشكيلية .

وإذا استوجب أن نرى الألوان وحب وجود ضوء بسيط بيننا وبين الألوان وهذا الضوء من احتمال أن يكون طبيعياً أو صناعياً يقوم بخدمة النظر مع الفارق في خصائصه المشابهة والمختلفة في آن واحد .

نجد جميع الأجسام تشع ألواناً ودرجات ضوئية متفاوتة (ألوانها ملونه بالطبيعة أو قد لونها الإنسان لأغراض حياتية) وهي ذات ألوان دون شك نعرفها بمجرد النظر إليها . ونلاحظ مثلاً اللون الأحمر لقشر التفاحة انه يمتص جميع الأشعة الملونة ويعكس اللون الأحمر فقط وهكذا للتفاحة الخضراء أو الليمونة الصفراء .

ومرجع للتأدية العملية التطبيقية في دراسة الضوء وأشعته الملونة وكيفية تطبيق رسمها وتلوينها . فالألوان ربة التي ناع في الأصوات أعلاها عبة باللون الحاد الحام وهي مصنوعة إما من مواد نباتية أو معدنية أو حيوانية وحيث تخرج الألوان مع بعضها خرج ألوانا نقية والمشكلة هي في تكوين الدرجات اللونية حسب الاضاءة أو التبيعة التي نريدها وهي أم المضللات .

ومن الناحية العملية ستحدث في هذا المبحث عن كيفية خلط الألوان عملياً للحصول على قيمة ضوئية مناسبة لأعراضنا الفنية ولايذاء وظيقتها بالشكل الذي يتناسب مع مركزها في اللوحة أو العمل المراد تطبيقه إن كان تصميماً أو فخاراً أو لوحة جدارية .

وعليه فاللون يعتبر الوحيد الوسيلة المتيرة عن الذات حسب خيرة الفنان ومظهر من مظاهر أساليبه ونحسبه الجمالي والتجريبي في الأيداء والتطبيق وعليه انتد العلماء ونطسوا جداول بالألوان المناسبة منطقياً للعلم منذ سنة (١٨٩٦م) والعالم هلتزومت اكتشف لكل لون ثلاثة أنواع من الأبعاد وهي :

- ١ - الصبغة hue .
- ٢ - القيمة value
- ٣ - قوة التشبع أو الأشعاع intensity .

وقام بتجارب عملية كثيرة لاثبات هذه النظريات ولذا فقد كان لها معمول ضعيف إلى وقت متأخر وذلك خلال هذا القرن ظهر العالم ألبرت مونسيل Albert Munsell أستاذ في الفن وقد حقق قائلاً -أي باحث في الفن حينما يريد تطبيق الألوان عليه رعاية هذه القواعد الثلاثة - ويبدأ بما ذكرناه من العناصر الثلاثة وعليه قام مونسيل بتنظيم وسائل لونية إيضاحية تطبيقية هذه الغاية مع تنظيماتها وتطورها في المرح والايذاء وهذه النظرية منتشرة الآن في جميع أنحاء العالم .

وللدراسة الضوئية وقيمتها يستوجب دراسة العناصر الثلاثة كما ذكرناها آنفاً ولكن لا تكفي تلك ما لم يصحبها تحرين وتطبيق في الرؤية والاختيار من قبل العين والتطبيق العملي المناسب من قبل اليد ولمدة طويلة حتى نتعود على فرز الألوان المناسبة للاضاءة المناسبة وللمواضيع والرؤية المناسبة . حيث تكسب العمل خصائص لونية معينة تتفق مع المضمون من جهة وتناسب ذوقياً مع العوامل الثلاثة اللونية .

#### ١ - الصبغة The Hue

أ - إن كلمة صبغة اللون استعملت تطبيقياً وعملياً للدلالة على لون ما في مركزه بالنسبة لدائرة تحليل الألوان وهنا لا تعني اللون فاتحاً أو غامقاً قوياً أو ضعيفاً وكلمة صبغة هنا تستعمل لتسمية -لون ما- كما نستعملها نحن ونقول -اللون الأحمر- وحينئذ يتكلم الناس بـألون ما اسم ذلك الرجل ؟ وفي الألوان نقول ماهي صبغة اللون هذا ؟ .. أحمر أم خضراء أم صفراء ؟ أي اسم اللون .

وهذه الألوان ونظيراتها تقع في سلسلة دائرة الألوان ويمكن حصر الألوان في الدائرة (التي وردت في ماب الفون) بين لون ولون أن يركب لون آخر فنقول برتقالي حممر ، وأحمر بنمسيجي ، وأخضر مزرق ، وهكذا في حالة التركيب المزدوج . وفي حالة القرب بين الألوان في دائرة التحليل لكل لون قرب اللون الآخر معاً -منسجمة معه Harmony- وكل لون مقابل عبر الدائرة معناه مضاداً له strong contrast ولكن هذه الألوان حينئذ تخرج منها لوتين متقابلين تنتج لونا حيادياً حديداً أي رمادياً Achromatic colour .

ومن خلال الدائرة يتكون عائلتين من الألوان (عملياً في التطبيق) هما الألوان الحارة والباردة .

#### ب - الألوان الحارة والباردة \*

حينما يتكلم الفنان عن اللون البارد أو الحار فإن هذه الكلمات تعني الاحساس الطبيعي حينما نحاط بأعداد كبيرة متميزة من هذه الألوان وللبعض العمل ، حيث نحيط أنفسنا بعدد كبير من الألوان الحارة (أحمر وبرتقالي وأصفر) وباردة (أخضر ، أزرق ، بنفسجي مزرقي) ودرجاتهما المشتقة منها وهي عديدة لا تحصى .

ومثال آخر لذلك ، حينما نطل جدران غرفة بلون أزرق من الداخل نشعر بالبرودة ولكن لو طلينا جدران هذه الغرفة باللون الأصفر أو الأحمر نشعر بالحرارة وشدها على الثوب من جراء تغير صبغ الجدران باللونين الأصفر أو الأحمر على التوالي .

ولا ننسى ، قد اكتشف العلماء عمراً دقيقاً لقياس درجات حرارة الألوان ونمجي تغيرها نسبة تأثر اختلاط هذه بالألوان عدا هذا فإننا نشعر شعوراً طبيعياً بحرارة الأصفر والأحمر لأن النار جزء منها بينما الأزرق المتوسط أو القاتح يمثل لون السماء والماء والبحر .

وهذا الشعور لا يخفى على أحد وخاصة إذا ركز عليه انتباهه . فالنار والشمس والصحراء والمطابخ والحريق كل ألوانها حارة نقل إلينا نفس الشعور بالحرارة والألوان الحمراء والصفراء والبرتقالية تقوم المقارنات تقريباً . أما الألوان السماوية والماء والثلج والغيابات والحدائق والحقول وهي زرقاء مختلفة الدرجات فهي طبيعياً ألوان باردة كالألوان الواردة في دائرة التحليل وهي عكس أسامي للحارة وهكذا .

ج - وأما الألوان التي هي نصف حارة أو نصف باردة مثل الأصفر المخضر والأحمر البفسجي فهي جالياً تعتبر حيادية الحرارة لا حارة على وجه ولا باردة على وجه فهي وسط حيادي بين الحارة والباردة . وعليه فكل لون يمكن جعله حاراً مهما كان برده إذا أضيف له حمراً ويمكن أن يكون بارداً إذا أضيف له أزرقاً وهذا التعامل يعطى لنا مبرراً حارياً وبارداً بالمقارنة عند الخلط .

#### د - الأبيض والأسود

ونظرياً فإن الأبيض والأسود وأني (رماديات حيادية) متكونة من مزج الأبيض والأسود تعتبر (ألواناً) في أصل تركيبها بل تعتبر من أبعد الألوان القليلة التي تحتل عناصرها بين اللون والتشبع المشع نفضاً . وليس من السهل فهم دائرة الألوان التحليلية وكذلك الألوان الحارة والباردة . بل من المفرضية على الفنان أن يلاحظ هذا التنسيق أو التصيب في الطبيعة ويقارنها بما عرّفه من فرضيات نظرية للألوان ، ونجد الألوان مخططة بنا ، منها : الألوان ، السيارات ، الأبنية ، الحقول ، الأشجار ، النخيل ، الحدائق ... الخ .

ولذا تستوجب الملاحظة أنواع التشبع اللوني لكون الواحد أي أن نراقب اللون من الأحمر متعددة الدرجات وكذلك من الأخضر والأزرق وهكذا . . . لأن لكل طبيعة درجات من الألوان وإشعاعها الصوري متباين ومختلف الألوان .

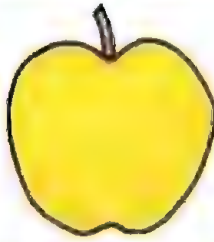
وحينما نكون لوحه ما يجب أن ترتب سلم الألوان الحارة وعلاقاتها مع سلم الألوان الباردة ومواضعها وكيفية حصرها ضوئياً وكيفية موازنتها لغرض إعطاء المعنى من خلال رؤية الألوان العالية في غلاف الأشكال التي نرسمها مهما كان نوع تلك الأشكال خلال وحدة هيبة العامة للوحة .

\* أرجو لا تحط بين النسبة العددية ودرجات الألوان وبين فصائل الألوان ونسبتها من شاعية علمية . (مترجم)

خضراء



صفراء



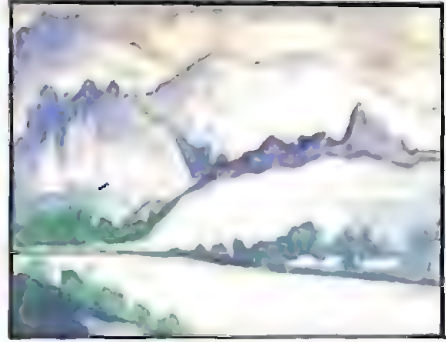
حمراء



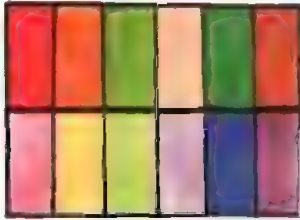
٣٥ ألوان حارة الباردة



٣٦ ألوان باردة الباردة



٣٧



٣٨



ألوان  
باردة وحارة  
لداثرة

٣٩



٣٧



٣٨



الشكل (٥) نموذج واضح للألوان الحارة والباردة وتسمية الألوان بأسمائها

النموذج (١) فيه ثلاث تقاحات واحدة صبغتها اللون الأحمر والأخضر والأصفر والثالثة الأخضر وهي ألوان واضحة غير ناضجة البتة بل وضعت ككلون خام يحيط بها خط يمثل شكل التقاحة .

أما النموذج (٢) يمثل منظرأ جليلاً بألوان باردة ونحس الجو العام بارد جداً والجبال عليها الثلوج وفيها الشيء الكثير من درجات الضوء الزرقاء والبيضاء والخضراء وهي باردة زرقاء المسحة العامة حيث نحس ببرودة الجو ومسحته العامة .

النموذج (٣) يتكون من منظر له ألوان حارة صافية وربما عند الغسق وهذه الألوان تتكون من درجات ضوئية لقيمة حارة لونية ودرجاتها وتسمى بالألوان الحارة وتعطي شعوراً بحرارة الجو الموجود في المشهد . والنموذج اللوني الصريح في درجات صبغته نموذج (٣) الذي يمثل ألواناً أساسية خام متعددة يمكن الاستفادة منها من وضع درجات ضوئية تركبها وإضافة ألوان بيضاء أو سوداء كظلال ونور كما نشاهدها في النموذج (٥) وهي قيم ضوئية لهذه الألوان المختلفة .

وأما النموذج (٤) يمثل سلم الوضع الطبيعي للألوان في دائرة الألوان فصلنا السلمين هذين لنرى السلم البين وهو سلم نصف دائرة الألوان الباردة يقابله نصف الدائرة للألوان الحارة . والتميز هنا قائم بين الألوان الحارة والباردة محتزلة من دائرة تحليل الطيف الشمسي للألوان .

والنموذج (٦) يعطي لنا نفس مشهد النموذج (٧) ولكن الفارق أن (٦) ألوانه متكونة من درجات ضوئية لقيمة لونية باردة بينما الدرجات الضوئية لقيمة الألوان في (٧) درجات حارة واضحة وهما سلمان مختلفان في درجات الحار والبارد لموضوع واحد فقط وهذا يتفق في كثير من حالات الرسم والتلوين والتصميم حسب الرغبة ووظيفة الموضوع .

#### ٢ - القيمة The value \*

إن البعد الأول للألوان هو صبغة اللون أو اسمه وذلك للتدليل على معرفته والعامل الثاني للون قيمته ومآرب لكل فنان يعني إيذاء عمل فني والقيمة أهم عامل في الناحية الفنية ولا يمكننا إهمال هذا العامل الرئيسي للقيم التصويرية اللونية أو الفراغ المعماري والنحتي والفخاري . وعليه ، الوقوع بأخطاء اختيار الألوان أمر جائز في بعض الأحيان والوقوع في أخطاء القيم الضوئية أمر لا يغتفر للفنان . إذ العمل الفني الذي تضطرب فيه القيم الضوئية واللونية يفقد قيمته الفنية ولا يلتفت له من قبل الخبراء والنقاد . ولا يقرر له النجاح البتة .

والبحث عن القيم الضوئية الصحيحة أمر يجب الاهتمام به وتعلمه والبحث فيه وتطبيقه في أي عمل تشكيلي مطلوب وهذا الأمر يحتاج إلى خبرة واسعة ودقيقة ونوق جمالي موهوب في تسمية الألوان إلى حد كبير .

والقيمة الضوئية تعتمد على ثلاثة أنواع من الضوء (النور - الظلام - الظل) ولكل من هذه العوامل درجات مختلفة في القوة والضعف يستوجب اتباعها حين دراستها حسب القوة الضوئية الآتية من مصدر الضياء والساقط على الجسم أو الأجسام التي يتبرها والعوامل الظلية والظلال الحاصلة من نتيجة هذه الاضاءة ومقدارها ودرجاتها .

ولذا كلمة صبغة اللون tint وهي معنى لاتيني لنفس كلمة hue تقريباً وكلمة ظل Shade هما من مصادر القيمة الضوئية

ولعمل الصبغة tint تضئف لوناً أبيضاً إلى اللون الأصلي وبدرجات متفاوتة حسب المقتضى ليكون درجات لونية مختلفة تصلح للإضاءة بواسطتها نكون ضوءاً لونياً . وهي إحدى عوامل القيمة .  
ولعمل الظل تضئف إلى أي لون يريده درجة من الأسود لعمل الظل اللوني المراد وضعه في سلم الظلال التي نينبها في عملنا . وعليه نحن نقوم بتغير اللون Hue إلى قيمة ضوئية ولونية Value ودرجات ظلية قائمة أو متدرجة إلى سلم النور .

وفي الشكل (٤) النموذج (٥) نجد أربعة ألوان الأزرق والأصفر والأحمر والأسود درجات لأربعة ألوان ظاهر فيها تدرج القيمة الضوئية وهي تطبيق لتغير الألوان الأساسية إلى القيمة بشكل واضح وذلك بإضافة أسود للمراكز القائمة فيها وإضافة لون أبيض للمراكز القائمة فيها وهي نموذج "القيمة النقية"

ولابد أن تأثير القيمة الضوئية للون يجب أن يرى ونلاحظ هذه الفوارق المتدرجة (أو الدرجات) الضوئية في موضوعنا ومن ثم نشكل هذه الدرجات للون بان نضع مايشابهها من ألوان على صحن الألوان إستعداداً للرسم مثلاً .

وعليه نقرر حقيقة واضحة أن سلم الدرجات الضوئية للقيمة في لطبيعة متعددة بشكل كبير أكثر من السلام اللونية التي نصنعها على (الباليت) صحن الألوان ويجب الانزعج بل نقوم بعملية إختزال قدر المستطاع وذلك هضماً للتركيب اللوني للقيمة عبر السطوح الضوئية التي نريد تلوينها .

ولا ننسى أن اللون الأسود من الثوب هو لون أفتح بكثير من أي ظل غامق طبيعي وكذلك الأبيض كنون هو أغم بكثير من أي ضياء للشمس .

وعليه يستوجب هنا عامل التنسيق والنسب للمقارنة بين ضياء الطبيعة ودرجاتها وضياء العمل الفني ودرجاته المعتمد على الأصباغ والفرق شاسع بين الاثنين .

فعملية تحويل الضوء والظل الطبيعي إلى عملية قيمة صوبية للأصباغ ووضعها هيأ ماكان المناسب من حة الرسم ليس بالأمر السهل ونحتاج إلى حرة كبيرة نخاضا للشار والأخطاء المركبة وحمل في تحويل القيمة صوبية إلى قيمة للألوان والأصباغ وفي الشكل (٤) النموذج ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ هي أعمال لمشهد طبيعي بدرجات ضوئية متفاوتة عامة أي بغير ضوئية ولونية مختلفة ومتدرجة تبدأ من الضوء الفاتح المتدغم في النموذج (١) وتنتهي بالتضاد الضوئي الواضح للقيمة (الشكامل الضوئي) في النموذج (٤) ولساعات ضوئية من النهار .

### ٣ - قوة الإشعاع أو الاشعاع Intensity

والبعد الثالث للون هو قوة اللون وتشدعه (أي قوة إشعاعه) أو ما سمي به نقوة اللون وقوة صفائه . فمثلاً اللون الأحمر النقي المتكون من لون صاف مشع يمكن له أن يقوى في إشعاعه إذا ما وضع قرب لون أحمر أو دماذي واللون الثاني يساعد على قوة إشعاع اللون الأول أكثر مما لو كان اللون الأحمر لوحده وعكس اللون الأحمر بقوة أكثر من الأول ناتج عن انفعال إشعاع اللون الأحمر من جراء وجود اللون الأخضر بقربه .

\* صحن ألوان : والمعروف اسمه عند الفنانين PALETTE وهي قطعة من الخشب المصقول السميك توضع عليه الألوان المختلفة لمرجها عند الحاجة . ويسميتها خاصة للمصورون .

وكنتيجة حتمية أن أي لون نقى كالأحمر أو الأصفر أو الأخضر والأزرق ومستقاعاً إذا وضع بجانبها لونها المضاد في دائرة الألوان يزداد إشعاعها وتخفّضها اللون يزد من قيمة الإشعاع الكامن فيها لو كان هذا الإشعاع كنون مفرد لوحده لكان هادئاً نسبياً .

وأغلب الألوان التي نأخذها من أناسها تخوى على تشبع مشع عالٍ ولذا حين استعمال هذه الألوان لا يمكن أن نضعها على سطح اللوحة كما هي لأنها سوف تكون قوية تؤذي العين وعليه سوف نلجأ إلى تعديلها بوضع درجات صوتية لها إما أن نمرحها بالأبيض للأضائة أو الأسود للظلال وكذلك في بعض الأحيان مع الرمادي لإخراج اللون بين أي بين الأضائة والظلام أو بدرجات متفاوتة من الألوان المضادة لها كما يفعل الانطباعيون .

وعليه سوف نستنتج هذه لقاعدة : كل لون يضعفه أي أن تقلل من إشعاعه بإضافة جزء من اللون الذي يقابله في دائرة الألوان فمثلاً إذا أردنا أن نضعف من حدة إشعاع اللون الأصفر نضيف إليه قليلاً من اللون البنفسجي فهذا ويقرب من الرمادي وهكذا مع الأحمر والأخضر أو البرتقالي والأزرق ... الخ .

نسمى هذه العملية عملية تهدئة القيمة الصوتية للون وجعلها أقرب إلى الرمادية ونشاهد هذه الظاهرة في الطبيعة فأوراق الأشجار حيناً تنمو في الربيع فتكون ألواناً من الأخضر والأصفر النقي وتستمر إلى أن تفقد بريقها عند الخريف فتتحول إلى أخضر رمادي وحيناً يقرب فصل الشتاء تظهر عليها بقعاً رمادية وبنية عمرة ويمكن أن تتحول إلى ألوان رمادية أو بنية قائمة .

نحن نعلم أن الأبيض حيناً تلبس جديدة تُسر بها ونحب ألوانها ولكن حين قدمها تخفت درجاتها اللونية وتصبح قاحلة قريبة من اللون الرمادي . وكذلك حيناً نصنع دُورنا وهي جديدة نحس بحمال صفائها وحيناً تقدم هذه جدران تكلج وتضعف ألوانها فنحتاج إلى صبغها مجدداً .

وفي الطبيعة حيث نشاهد المناظر نرد أن تكون صافية دون ضباب أو دحان يملأ المشهد فيصنع عليها جمال ألوانها وحيث تنقشع هذه المعوقات نرى جمالاً أحياناً وصفاءً لونها وأسر القلوب .

وحيناً ننظر إلى لوحة زيتية يجب أن نشاهدها من على بعد لا يقل ثلاث أضعاف طول اللوحة حتى نحس بانسجام الألوان وتقاربها من بعضها وذلك أفضل بكثير مما نشاهدها وهي قريبة وذلك لوضوح الألوان بشكل بدائي لا يملل العلاقات الصوتية والتشيع اللونية بشكل أفضل وباندغام متناسق .

وبرهان بسيط عن ما ذكرنا ، خذ ألوانك على (البالييت) مع الأبيض أو الأسود وأخلطها خلطاً سريعاً عقوياً وسوف ترى نتائج مذهلة لدرجات لونية جديدة مشعة لم تخاطر ببالك . هنا يحس بنا أن ندرك الأهمية لعملية مزج اللون حيث مزاجاً متنوعة جديدة تساعدنا على إعطاء العلاقات اللونية التي نريدها ...

وسوف نعرف أن كل ضربة فرشاة على اللوحة هي حصيلة لون أو لونين وأكثر تركباً ممزوجاً ولذا وجب علينا أن نعرف ونطبق كيفية حصر هذه العلاقات المشعة لونها لنهضم وجودها في المحل اللائق لها (على سطح اللوحة) .

ولذا حيناً نقوم بمزج الألوان للرسم بها نحن عادة نقوم بتغيير صبغتها The Hue وتحويل اسمها من لون إلى لون جديد وكذلك نحن في مرحلة التغيير نقوم بتغيير القيمة The value وكذلك التشيع والضوء المشع لها intensity وفي هذه الحالة لا توجد مقياس معينة حسابية لهذا لغرض بل بالتجربة والرؤية تظهر القيم اللونية



وجمال العلاقات والألوان الجديدة وبالخبرة سوف نحصل على التقارب الذي نريده تدريجياً يوماً بيوم .  
وفي الشكل (٦) سوف نوضح مزايا التشبع والأشعاع اللوني وعلاقاته مع بعضه وكيف يبقى تأكيدنا على لون عام معين واختفاء ألوان أخرى وكيفية تكوين هذا التشبع والعلاقات المؤكدة اللونية .

النموذج رقم (٣) لؤنت التفاحة بلون احمر شبه بقى إلى حد كبير (Hue) بينا التفاحة رقم (٢) لؤنت بلون رمادي محمر أي أن الأشعاع اللوني إذا قورن بالأحمر أصبح غامقاً يميل إلى الرمادي فنقول "الأشعاع قد أخذ (بخفض) intensity ولا يزال اللون بعده محمراً .

النموذج (١) فانه لون مرقق بعيداً عن الأصل اللوني. ونقول إن إشعاع اللون الأصيل للتفاحة ضعيف أو شبه مفقود . وعليه فالأشعاع اللوني إذا أخذ مركزه نقيم مختلفة واحب أن يكون له علاقة بالأصل أو الطبيعة التي يمثلها لا أن يكون رمزاً وبعيداً .

والشرائط اللونية الثلاثة تعطي كل منها اللون ودرجات الأشعاع وهي الأحمر ودرجاته والأصفر ودرجاته والأزرق ودرجاته وهكذا تميزاً للتحضير اللوني القابل لأعطاء درجات ضوئية متدرجة ومشعة \* .

وأما النموذج (٤) يمثل إشعاعاً خافتاً وبارداً في نفس الوقت لجميع ألوان اللوحة ودرجات الأصفر فيها خافته تنسق مع مجموعة الألوان المخطط به بينا النموذج (٥) يمثل إشعاعاً قوياً للون الأصفر ومشتقاته بحيث نحس بفارق الأضاءة وحرارتها هنا بخلاف اللوحة (ن ٤) . فالمقارنة هنا واضحة بين اللون الخافت ذو الدرجات الباردة في اللوحة (٤) ، ونرى الألوان المفعلة الحارة في اللوحة (٥) .

والمقارنة واضحة كنتيجة عملية لما وضعناه من ألوان تأييداً للنظرية المشعة في مضممار الضوء وقيمه الملونة .

١ - قيمة الخط واللون .

٢ - الخط واسطح وقيمه .

٣ - لخط والمنظور وقيمه .

٤ - لشكل والنون .

١ - قيمة الخط واللون

إننا لا نغالي إذا قلنا لكل لخط لون يتميز به وأن تعودنا على الرسم بدون خط غامق على سطح لونه فاتح مثل القماش أو الورق . ولكن نجد النهاية في كثير من الأعمال تتسم بخطوط ملونة لها علاقة بالضوء والقيمة وخاصة في الأعمال الزخرفية والتزيينات على اختلاف أنواعها واللون يجب أن يتألف مع الخط المحيط به كحدود فاصلة واضحة بين سطح لوني وآخر وهذه الحانة تتميز بالتواحي الجمالية اللونية المساعدة للسطوح المنسقة والموضوعة بأساليب فنية متعددة وهي تقوم بواجبات متعددة وخاصة إذا كانت مساحات الخط واضحة أو واسعة أو مختلفة حسب الأسلوب والغاية المنشأ من أجله ذلك الخط وقيامه بمساعدة لونية واضحة لبقاى المساحات المجاورة له .

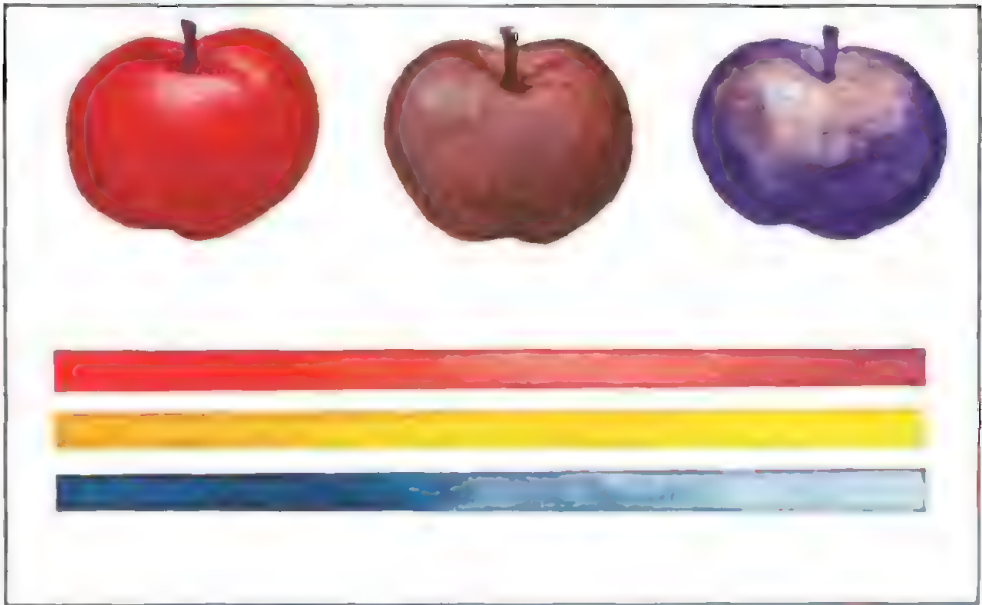
٢ - الخط والسطح وقيمه

إن الفنان حينما يهتم بالخط كعملية أساسية ينساق حتماً إلى قضايا جمالية حدية للسطوح التي يكونها لونها

٣٥

٢٥

١٥



٣٥ سطوع لوني واشباع



١٥ قيمة ضوئية متكاملة



وهذه السطوح مختلفة العايات منها ما يكون شكلاً أو مساحة أو بعداً أو سماءً أو هواءً أو بناءً ... وهنا تظهر أهمية الخط وعلاقته بالسطوح اعادرة ومساندته . وهذه السطوح والخطوط لها أبعاد لونية حتمية تنساق وراء **تنسيق الضوئي** اللوني المناسب أو التنسيق الضوئي المتدرج للونين مثل الأبيض والأسود .

وهنا تتعدد واجبات الخط الضوئية منها :

A - definit lines

أ - الخط يكون حدوداً فاصلة .

B - perspective lines

ب - الخط يكون حدوداً منظورية .

C - deferrent kinds of lines

ج - الخط يكون حدوداً جمالية متعددة الألوان .

د - الخط يكون حدوداً للسطوح وهذه السطوح تكون أشكالاً هندسية أو طبيعية تتوقف على الهدف من رسمها والتنوع الذي تمثله

هـ - الخط يكون رمزاً فاصلاً للنور والظل واختار الألقب الضوئية ولذا فيكون هنا وسيلة للتعبير ورمزاً له .  
و - الخط هنا يتحول رمزاً فاصلاً للأبعاد والمسافات والسطوح والحركة والنسب والقيمة الضوئية والظنية ويمكن له أن يكون مساحة ملونه حسب أبعاده كما وردت في موضوع الخط .

٣ - الخط والمنظور وقيمه

وتتحول القيم الخطية إلى أبعاد وسطوح وأشكال مهدفه ذات منظور نوني وقيم مختلفة ومبين ذلك في الشكل رقم (٧) .

إن تحول الخطوط البنائية عند كل فنان وفي كل فن أمر وارد جداً والخطوط في تكويناتها للأشكال والأجسام تمثل سطوحاً مختلفة القيم بالنسبة لمركزها في المنظور وتكوين الخطوط حسب أبعادها بالنسبة للعين تمثل البعد المنظوري كما نشاهد ذلك في الشكل (٧) النموذج (٣) حيث تظهر الأجسام القريبة والبعيدة بقيمتها وحسب أحجامها المفروضة في عالم المنظور والرؤية .

والخطوط أساس في تقييم الأبعاد ، والأبعاد تشكل في حالات خاصة بالمنظور التطبيقي للأجسام وتظهر فريبة أو بعيدة ملونة أو غير ملونة حسب المقتضى الذي تكون من أجله هذه العمليات الفنية .

ولكن جسم قريب من العين أو بعيد عنها له لون وله خطوط إما وهمية مخفية أو طهرة حدية توضع حسب الهدف والأسلوب والتعبير والأسس الجمالية أو العلمية المفروضة . وهي تحدد كل المرئيات وألوانها بأسلوب نسبي عند المقتضى .

وبكل فنان أسلوب في رسم الخط وتظهر لنا العوامل أو جزء منها في عمله حيث له وسائل تعبيرية معينة سنهدفها .

٤ - الشكل واللون

لشكل لون وكل لون درجات وضوء وعكسه ظلام وكل شكل حيث يسقط عليه نور يضوه ويكون له ثلاثة عناصر ملونة :

١ - لون الشكل المضيء هو انعكاس للنور الساقط عليه مباشرة .

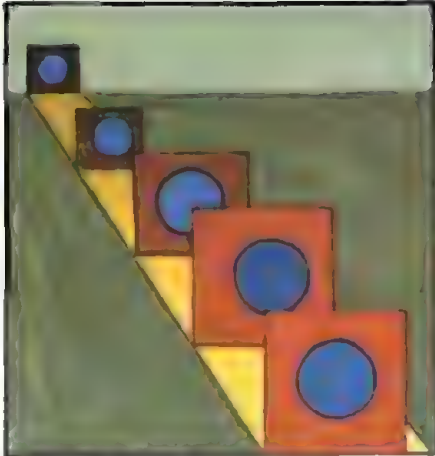
شكل (٧)

نموذج (١)



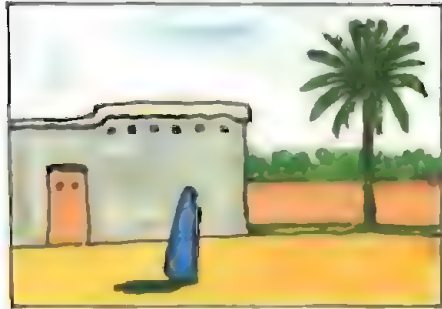
الألوان الصلبة يمكن أن تقوم مقام المنظور الفلوري  
ونكتها عذبة وحارة

نموذج (٢)



الألوان في حالة المنظور كسطوح متلاحقة  
في وسط توني معين

٤ ن



٤ ن اختيار الكتل مناسب مع السطوح

٣ ن



٣ ن اختيار الكتل والمنشوع صعب وتقل مع ثقل اللون

التوزيع الحادي في نموذج (٤) غير التوزيع الخفيف في اللون في نموذج (٣)  
إن الخط هنا عامل رئيسي في تكوين السطوح وتحديد اللون  
مع فقدان الطلال وذلك لظهور السطوح  
اللونية فقط

- ٢ - جزء من سطح الشكل مظلم وله لونه ودرجته .  
٣ - والظل الحاصل من الأنارة على الشكل والساقط على الأرض أو غيرها .

ولكن من هذه الظواهر قوانين ودرجات ضوئية .

إن كانت الاضاءة ساقطة على سطح لشكل مضاء وكان لون هذا السطح حاراً (أحمر مثلاً) فسقابنه لوناً في السطح المظلم مكتملاً للحار أي وسط بين البارد والحار فإن كان السطح المستير أحمر كان السطح المظلل أخضر أو أخضر مصفراً . والظل الساقط على الأرض كان لوناً بارداً جداً فيكون أخضر مزرقة . (هذا باب الألوان الحارة والباردة في الأنارة) وكيفية التلون المضاد .

أما إذا كان مفتاح الألوان والنور حاراً ووجدنا ألوانا منسجمة فنشكل هنا ألوانا متكاملة . النور الأحمر يتدرج في الضلال البرتقالي وربما الأخضر في الظل الساقط على الأرض . وربما إن كان أصغر يكون الاظلام برتقالياً والظلال خضراء وهكذا . أي التقابل اللوني في النور والظل في دائرة تحليل الألوان وتتبع أسلوب الانسجام المتكامل في سلم التقارب في دائرة الألوان أو التضاد اللوني لتقابل لوني الحار والبارد . أي التضاد . contrast

ولكن لكل شكل معنى ويرداد المعنى في إضافة اللون اليه ويكون بذلك معبراً ورمزاً مقصوداً مصحوباً بهدف فكري أو جمالي أو فلسفي في اخراجه للرؤية وسنين العلاقة بين الشكل واللون وأهدافهما .

الشكل (٧) هو النموذج الواضح لذلك ونبي أن (ن ١) عبارة عن سطوح مشكلة في ظلال مختلفة تعتمد في سطوحها وتنويعها على الألوان الصريحة في الحار والبارد دون وجود درجات متسلسلة بلا تبدل النوع اللوني واختلاف الاشعاع الواضح القوي بعمقنا إدراكاً بالمنظور وظلاله ونوره الواضح . وهي عملية تقديرية فعالة لمعرفة هذا الأسلوب في التلون وخاصة في الفنون الحديثة .

أما النموذج (٢) يمثل التدرج اللوني في السطوح المختلفة لأبعاد في المنظور وتفسر اللون كالشكل كنما قرب من العين تظهر تشعبه وإشعاعه ووضوح سطحه وحدوده وكلما اتعد اللون اخذ في التغير إلى القنامة وانعد عن الأصل وكان رمزاً مقارباً لكون الأساسي . أما السطح فيصغر حسب قانون المنظور في الأجسام والألوان . والمحيط بالألوان هو رمادي حيادي بلونين مختلفين السماء رمادي فاتح والأرض رمادي متوسط لحل الألوان واضحة المعالم قريبة من الشبهية .

النموذج (٣) يمثل درجات لونية منسجمة Harmony في السطوح البسيطة والمضاء contrast المكونة للمنظر الرفيف وهذه الدرجات تمثل قيمة ضوئية مبسطة .

أما النموذج (٤) يمثل كتلا لسطوح مبسطة ثقيلة في التكوين واللون الغيف الخاد الذي يختلف إشعاعه القوى الخاد عن النموذج (٣) وهذا مايسمى (الاشعاع الغيف) intensity المتقارب الذي يفسر اللون الساذج إلى حد كبير ودرجاته الصريحة ومظهرها المنظوري البسيط حسب تشعبها المشع .

ونرى كما في الطبيعة أن التشكيل عملية تنسيق ووحدة بين اللون والشكل وكيفية تنسيق هذه المدلولات لاعطاء معنى مقصود مرئي نستهدف إظهاره لعالم الوجود وهو أمر ليس بالهين .

أما المنظور اللوني يعتمد في هذا المبحث على :

- ١ - درجة الاشعاع اللوني بين السطح القريب والبعيد وانطفاء اللون .

٢ - اللون يكون صريحاً حيناً يختلف في السطح عن لون آخر فيعطى معنى للسطوح انتلاشية كما في (ن ١٠) الشكل (٧) .

١ - التدرج اللوني من الساطع الفاتح إلى البعيد القاتم المربوط بالظلال كما مر سابقاً مع فارق في تغيير اللون من صفاء رؤية تشبعه على القرب وتغير لونه وقربه من القنامة كلما ابتعد أو قُرب من الرمادية متمزجاً بالزرقاء التي لها علاقة بالجو المحيط حيث التلاشي الضوئي وضعف القيمة اللونية للأجسام .

٢ - واللون يتوقف تشبعه على حدة الألوان التي نريد امزاجها وحدة قوتها هدف التعبير لمضمون معين . والألوان تعتمد قوة حدتها وضعف إشعاعها على الهدف الذي يساعدنا على تكوين المضمون أو التصميم وكيفية التعبير بهذه الدرجات المختلفة لأجل التركيز على الرؤية الواضحة . إن كانت ضوفاً بدرجة معينة أو ضوفاً يمثل سطوعاً معيناً .

ولاً ننسى الدرجات اللونية المختلفة للصيغة الواحدة حيث تقوم هذه الفوارق على المنظور اللوني في المجسمات في بُعدها وقربها وقوة تأثيرها على العمل كهدف ومضمون ومعنى واضحاً للضوء المتميز عما يحيط به من ألوان أخرى ربما أشد أو أضعف قتامة .

هذه انوعامل تساعد كثيراً على هضم عملية المنظور المتصل بالألوان المجسمات حسب بُعدها وقربها من المشاهد أو مركزها في تنظيم العملية التصويرية داخل بناء اللوحة .

# المبحث الخامس

## استعمالات القيمة ومجالاتها تشكلياً

١ - اللون .

٢ - الاسود والابيض قيمة ضوئية متميزة لمفعول وعلاقته بالمساحة والخط

١ - اللون

القيمة الضوئية المكونة ذات أهمية كبيرة في تحقيق أهداف متعددة التشكيل وهي التي تبرز مميزات مختلفة للفن وبأهداف وأفكار متغيرة ولكنها بقصد رؤية يتوصل اليها الفنان **محمداً تلك الأفكار** (مهما كان نوعها التشكيلي) وسوف نبين العوامل والأهداف فيما يلي :

آ - الوحدة لعناصر مختلفة في تحقيق السيطرة (السيادة) لغايات الموضوع الرئيسي عن طريق الرؤية والوظيفة (كما في العمارة) .

ب - إيجاد الخفول الكافية في التكوين لخلق الحركة الدرامية والديناميكية والمستقرة في تشكيل الوحدة العامة للوحة أو الفن التشكيلي عامة أو النحتي والفخاري .

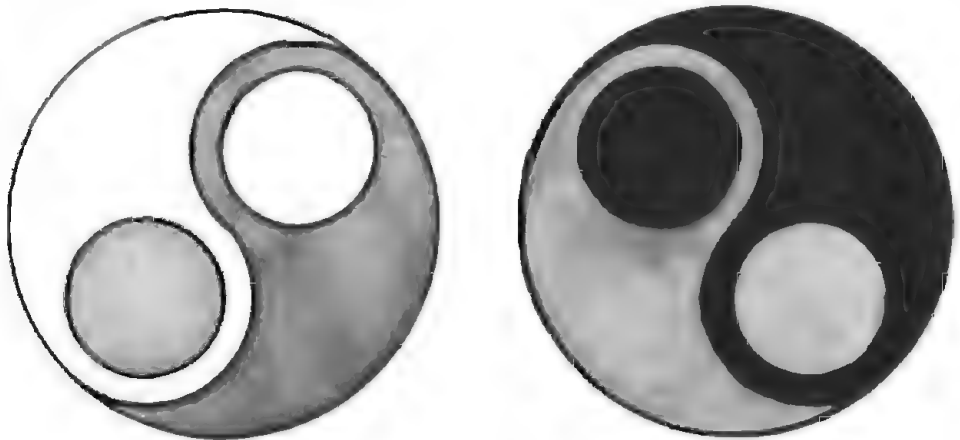
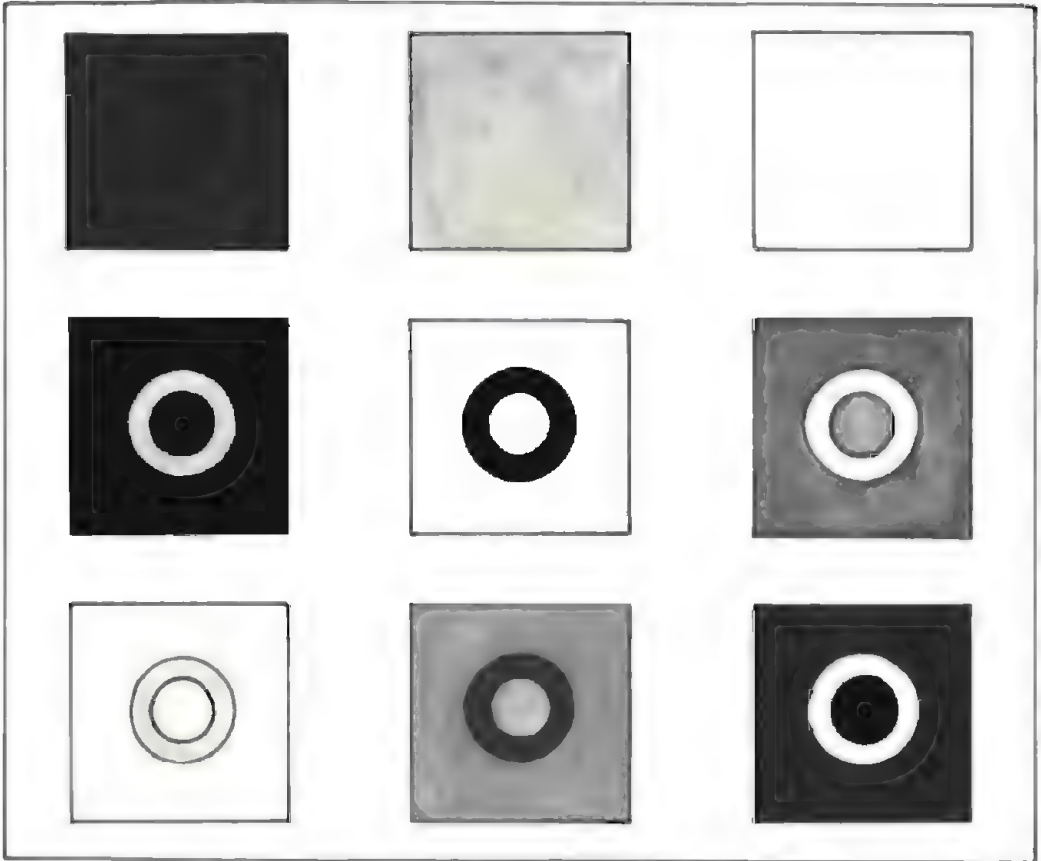
ج - إيجاد الدرجات الضوئية المختلفة للابيض بالعمق الفراغي داخل اللوحة وللأحسام التي تلعب دوراً رئيسياً وموضوعياً من الناحية المنظورية والضوئية والنونية . والتجميع المركز الضوئي واللوئي للأهداف الرئيسية المحققة أحساساً مجسداً ومساعداً مساعدة أساسية لهدف الموضوع من ناحية الرؤية . وتحقيق التوازن الضوئي واللوئي بين مجموعات الكتل والعناصر والعلاقات وتجميعها لجعل الوحدة في كل عمل فني ذو غايات ومضامين مختلفة عن بعضها \* .

وسنبين هذه النقاط بشيء من الأيضاح :

١ - الوحدة والسيطرة في العمل الفني لتحقيق غاية عظمى للموضوع الرئيسي

نمصد هنا تسليط قوة معينة من الضوء على الشكل أو الموضوع الأساسي في اللوحة وذلك بإبراز ألوانه وصورته دون الأشكال الأخرى المكملة للوحة نلفت النظر إليه ونهيمته في مجموعة تختلف عنه من حيث المركز والضوء واللون وذلك لتحقيق الأهمية في تكوينه الضوئي والخطي بحيث يتميز عما يحيطه من عناصر تعتبر بالمرتبة الثانية . إن هذا العمل الفني يجعل الهدف المطلوب بمركز السيطرة والسيادة الأساسية نتيجة لما تراه العين حسب القيم وفوائدها التي بينهاها والتي كانت هدفاً .

وقد يكون العكس تماماً بأن يكون توزيع الضوء على سطح اللوحة ناصعاً جداً ومشعاً جداً مانعاً الشكل الرئيسي المراد جعله بمثابة الهيمنة والسيطرة ليكون اللون والضوء بدرجة أكبر وثقل أعمق مما يميز العنصر المسيطر والغامق نسبياً عن باقي النوحة . وهذه الحالة التي نسميها بالسيطرة المستقلة .





ونحن لا نهمل موضوع السيطرة وما لأهميتها والعوامل المساعدة وخاصة في تكوينها وقد بينا ذلك في مباحث أخرى .

ب - تكوين وخلق الحلول الأدبية والدرامية والمأساوية والمستقرة والتأملية والثورية والرومانسية عن طريق السيطرة على الاضاءة اللونية .

إن هذا الإنسان المسمى الفنان هو محور الطبيعة المفكر والمبدع والمكوّن والمشوّء والمحرك لكل القيم الحضارية المتعققة بالفن الجملي . وعوامل الضوء واللون تلعب دوراً أساسياً في تكوين ضبعة العمل الفني وخلق المتطلبات المذكورة فانها أساس ينبع دوراً فعالاً في إعطاء النمط الأسلوبى والتعكيري وتوحية الرؤية ليكون الصلة بين إرادة الفنان والمشاهد الذي يتلقى ذلك العمل .

والعوامل المذكورة هنا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعواطف الداخلية والخارجية منها المعطلة والمستمرة وسوف نذكر هنا المزاجيا التي يتكّن أن يحققها الضوء عاطفياً في مضمار الحركة الحياتية للإنسان (الدراما) مثلاً ومنها الموت والحياة والخلود والآخرة ...

— الألوان الغامقة وأصواتها ودرجاتها تمثل على الغالب الخزن والخسرة والتشاؤم واليأس وسوء المنصر ويعترة الحياة دون هدف .

— والضوء النوبي الفاتح يمثل بصورة عامة حياة اللهو واللعب والسعادة والفرح والخفة والرقص والبهجة والخير والأمل .

— الألوان الرمادي باختلاف درجاته المتوسطة والقائمة تمثل الجدّ والوقار والاتزان ومُعد النظر وهذه الدرجات اللونية نراها تستخدم في ألبسة المسؤولين والحياة العامة الجدية كرجال الدين ورجال الدولة والأشخاص الذين عبروا سن الأربعين والمعلمين ورجال الجامعات ورجال القناوت .

— والدرجات الضوئية المتناقضة الألوان لكل منها تعبير .

الألوان ذات الاضاءة الخارة تضفي على الفن ابداعاً للشعور بالدفء والسخونة وخاصة في فصل الشتاء نرى كل شيء يتغير لونه عند الإنسان ويكون ذو اشعاع دافئ ميل إلى الألوان الحمراء والصفراء الثقيلة (البرتقالي) ومشتقاتها ومنها البنية وكذلك في داخل انطاعم والحانات والفنادق والعرف وما إليها .

كما أن هذه الألوان تكون سائدة في بنايات البلاد الباردة أو المعتدلة نسبياً .

أما الألوان الباردة فتمثل التأمل والتألق العالي في الملابس والمسكن والحياة في البلاد الخارة حيث تعطى الشعور بالبرودة وهذه الأحاسيس معاكسة للمناخ الحار المحيط بنا وخاصة في فصل الصيف .

— أما الألوان الباردة الزرقاء وهي التي تمثل إلى الطبيعة والأشجار والحقول والمياه والجبال المكسوة بالتلوج تعطى الشعور بالتأمل والتفاؤل وراحة الأعصاب والهدوء واستقرار الحياة والأخذ بها .

— الألوان الحمراء الخارة توحى بالخطر والوهج ودرجاته والمغامرة العاطفية والمغامرات الخطرة منها الحربية العسكرية والانفلات من قيود القوانين وطبيعة نواميسها .

— إن توزيع مناطق عديدة بألوان عديدة في اللوحة تقوم بمساندة التعبير الروحي والعاطفي المتناسك والمتحرك تحركاً ديناميكياً والانتقال من حالة عزلة اللون إلى حالة ربطه بجمل وكلمات باطقة فيما بينها ضوئياً لتقوم

برسالة الكلام المطلوب منها تحقيقه في العمل الفني تصويرياً .

— ويمكن لضوء مختلف أن يوحد بين أفكار مختلفة ويدفع بها في حالة من العنف المرتبط باللاوعي الانساني ويسوقه شيئاً فشيئاً إلى الثورة أو الاحتجاج أو الالقاء . كما نشاهد ذلك في أعمال ديفيلاكروا في ثورة ١٤ تموز والهجوم على الباستيل . ومنها نماذج كثيرة مختلفة لكثير من الفنانين قديماً وحديثاً .

جـ - الدرجات المختلفة (أو الطبقات الضوئية) تعطي الاحساس بالعمق المنظوري ضمن فراغ اللوحة أو التوسع فيه . الضوء المتدرج كما شرحناه سابقاً في الشكل ٧ ( ن ٢ و ن ١ ) يعطي لنا الاحساس بالضوء ودرجاته وينعب دوراً مناسباً في اظهار الأجسام البعيدة والقريبة ويدلل لنا على العمق الثالث في الفراغ أو سطح اللوحة .

وهذه العاية محد ذاتها إحدى وسائل التنبيه للضوء والقيمة في خلق حياة وحركة وأبعاد للأشكال والأجسام والفراغات المختلفة في تكوين الفن . والتركيز الضوئي كما أسلفنا له هندسة معينة ولغايات معينة يؤلفها الفنان لأضائة العنصر الأساسي وتسخير طاقة الضوء واللون لهذا الغرض .

أما الدرجات الضوئية فلها ثلاثة عناصر منها :

- ١ - الضوء الأساسي Key of light
- ٢ - الضوء العالي High key
- ٣ - الضوء الواطي Low key

ولكل من هذه الأنواع تأثيرات وأسس سوف نشرحها في حقل الأبيض والأسود من القيمة الضوئية . واللون له أسس في الاضائة وغالب الأحيان نهمل قيمته لعدة أسباب منها عدم تقدير الحساسية للمساقط الضوئية ومحددة قوة الضوء في البلاد المشرقة والحرارة ولكن ذلك لا يجعلنا نتجاوز أهميته العظمى في الرسم والتصوير الريتي والعمارة والخزفيات وكذلك في فن إضاءة المسرح والسينما والافراح التلفزيوني والتصوير الفوتوغرافي المنون والاعتيادي .

إن الفنون التشكيلية لها منزعين أحدهما ثابت التشكيل والثاني شبه مخفي وهما الصوت والزمن ولكل منهما تأثير على تكوين أعمالنا الفنية وخاصة الضوئية ، ضعف الضوء يعطينا الشعور بالسكون وعدم الاضطراب النصوي وكذلك الزمن في أوقات النهار يعين بواسطة التوزيع الضوئي للعمل الفني وخاصة (الرسم والتصوير) ودرجاتها .

نشرح هنا درجات الضوء وأبعاده :

#### ١ - الضوء الملون اللامع

وهو الضوء اخاد المصادر عن مواد معدنية أو زجاجية ملونة مقابلة للشمس أو أي مصدر ضوئي آخر وهي تعتبر تالقات لونية غير اعتيادية بل ونادرة وفي حالات معينة لمواجهة أشعة الشمس .

#### ٢ - التشتيع أو الانعكاس الضوئي للون

إن لكل لون درجة لانعكاس ضوئية وهي التي ترسل إلى العين للاحساس بها ذات مقومات تعتمد على

الذبذبات والموجات اللونية ومن هنا نقدر الدرجة الضوئية وقيمتها اللونية إن كانت مضئمة أم مظلمة أم متوسطة الاتقان وهذه الحالة نراها في الشكل (٨) وبمختلف الدرجات والشبكات الضوئية ويمكن الأخذ بها لمعرفة الأساليب الضوئية المكونة من الدرجات اللونية الحيادية (الأبيض والأسود) واعطاء مختلف القيم لها .

### ٣ - التلوين الضوئي الصناعي للمسرح ودرجات قيمته اللونية والضوئية

**يقصد الصفة الغالبة لمصدر الضوء الصناعي المسلط على مساحة أو أحسام أو اشكال متحركة كما في حلبة المسرح . الصفة الغالبة للون المسلط كالأحمر أو الأخضر أو الأزرق مثلاً تضيفي على الجو والاشخاص العاملين على المسرح نفس الألوان التي يتلقونها من مصادرها والتي تقع على أجسامهم ، وهذه العملية تسمى عملية (التلوين) .**

والعمية ليست بالسهولة التي نعتقدها ، فإن كان الضوء المسلط على مساحات أو أصصاح يجب أن نعرف هذه المساحات ستعكس ألوانها . وسوف لا نستجيب كثيراً إلى اللون الأساسي المسلط عليها ولكن سوف يتركب من جراء التسلط لمصدر الضوء ولون الجسم لوناً ثالثاً وسطاً بين بين . فمثلاً إذا سلطنا لوناً وضوءاً أحمرأ على سطح أصفر كان الناتج هو البرتقالي والدرجات تختلف بقوة القيمة الضوئية المسطحة واللون المنعكس من السطح .

أما إذا كان اللون المسلط في المسرح على أجسام رمادية الألوان أي حيادية سوف تنعكس بدرجات متفاوتة بين القاتم والقاتح المقارب للأصلي الضوئي الساقط عليها \* .

ونجد كل لون إذا جاور لوناً آخر كان ذو درجة لونية معينة يحكم تجاوره وهذا التالى يعتبر أساساً من أسس القيمة الضوئية تحتاج إلى معرفته في كل عمل تشكيلي أو مسرحي أو تكويني له علاقة بأمور الضوء كما ساء

ومشكلة تلوين الفراغ والسطوح والجسمات بأضواء ساقطة عليها تعطي بدلاً في ألوان الأجسام الأساسية كما يحصل في السينما والمسرح وتعطي بدلاً جديداً في اللون ودرجاته تختلف عن أصل الأجسام الملونة .

وهذه العملية تدخل في كثير من الحياة العامة الليلية للاضاءة المزينة للنصب التذكارية في الميادين والمتاحف والآثار أو الزينات في أيام الأعياد والمناسبات وفي الملاهي حيث يقوم المخرج بتوزيع ألوان صريحة قوية مسفطة على الفراغ الذي يجلس في داخله الزبائن والمشاهدين حيث تكون جواً ملوناً خاصاً غير متوفر في الطبيعة الخارجية .

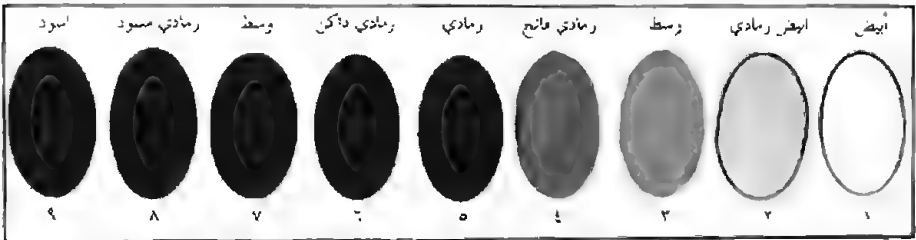
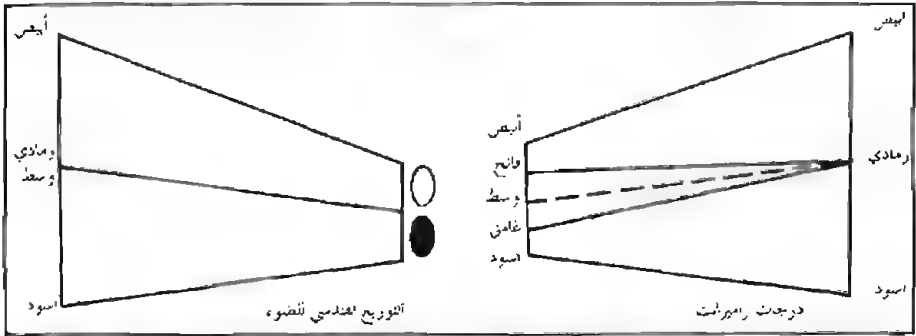
وهذه الألوان لها فعل السحر في المدن الكبيرة المضاءة ليلاً وهذا النوع من التأثير له قوة أخاذة على الفنان حين يقوم بتوزيع ضوء ملون في عمل مشابه أو مستقى من هذه المشاهدات والأفكار .

### ٢ - الأبيض والأسود قيمة ضوئية متميزة المفعول وعلاقته بالمساحة والحط

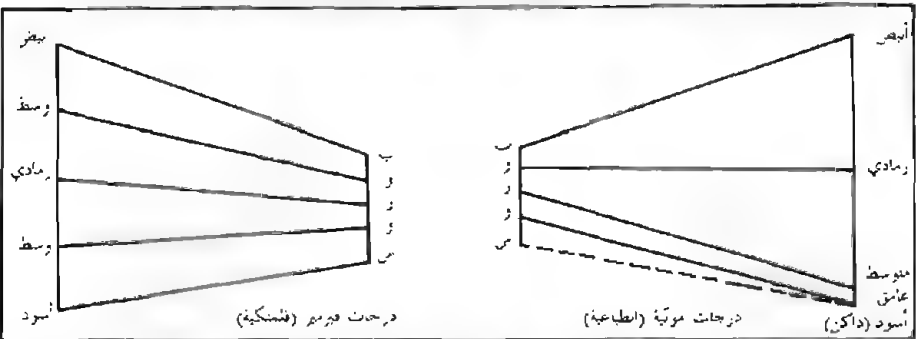
من المسلم به علمياً أن اللون الأبيض والأسود هما لونان ثلاثيان محايدان ويسميان بالاصطلاح التالي : (Achromatic series colours) وستكلم عن مفهوم هذه الألوان الحيادية Nutral .

\* أسس التصميم تأليف روبرت جيلام سكوت ترجمة الدكتور عبد الباقى محمد إبراهيم ومحمد محمد يوسف ص ١٧٩ - الناشر دار النهضة للطبع والنشر - مصر - ١٩٦٨ حسب مؤسسة فرانكلين .

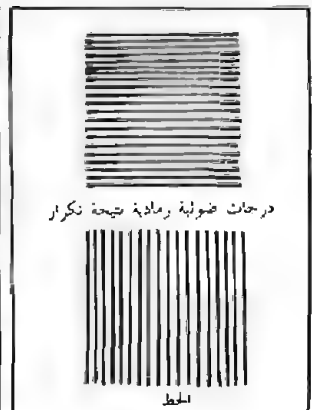
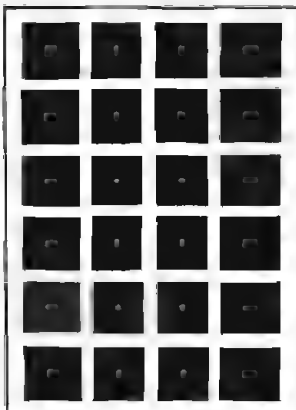
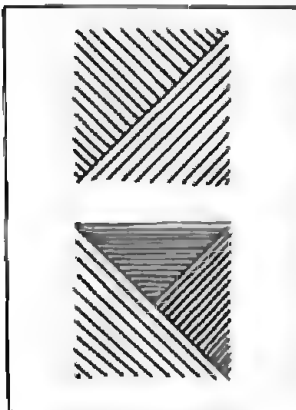
١ ن التوزيع الضوئي للقيمة



٣ ن



٤ ن

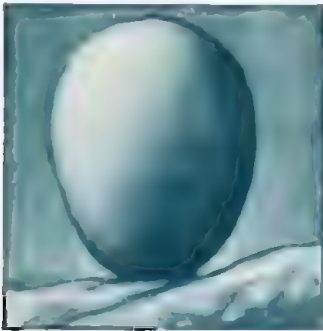




۱۰



۱۱



۱۲



۱۳

مفهوم الضوء والظل shade and light والأسود والأبيض Dark and light هما أمران مختلفان تماماً من الناحية الضوئية وسنرى أن بينا مفهوم الاظلام هو عكس الضوء الساقط على الجسم بينا الظل سقوط الاظلام على الأرض أو الجسم الخارج عن الجسم الحقيقي الساقط عليه الضوء وهذا أمر واضح في الليل والنهار والظلال التي تقع على القمر من جراء سقوط أشعة الشمس على الأرض . ونفس القانون ينطبق على الأجسام تماماً .

وتستعمل كلمة الضوء والظلال باللغة الإيطالية chiaroscuro وهو اصطلاح عامي عند كثير من الشعوب الأوروبية يأخذون به . ويتبادر إلى الذهن من الناحية التصويرية أو الرسم انه الدرجات الضوئية باللون الأبيض والأسود كما هو مبين في الشكل (٨) . ومختلف درجاته التي تساعد على إضاءة أي شكل أو جسم كما يحدث في عملية التصوير الفوتوغرافي باللون الواحد ودرجاته فقط .

ونحن نعلم أن الألوان الحيادية هي ألوان لها ظلال مندرجة من الأبيض إلى الأسود وينسب متفاوتة كما في الشكل (٩) نموذج (٣) حيث نشاهد (٩) درجات ضوئية حيادية ) وهذه الدرجات هي التعبير السليم للقيمة الضوئية الموضوعة (للون) وإذن فالضوء الأبيض والأسود هو ضوء رمزي للدرجات المختلفة للقيمة تساعد على اختزال كثير من تعقيدات الألوان ودرجاتها ومقاديرها الحسابية والفنية .

ولها مقومات عديدة وغايات كثيرة حيث تدخل في كثير من أعمالنا لتشكلية في الرسم بالأسود والأبيض (التخطيط ودرجاته وبمختلف مواد) وكذلك الخرائط ووسائل الايضاح والفوتوغراف والابيسد... الخ .

كل ذلك يعطينا فكرة واضحة عن قاعليتها التكوينية والذهنية التقديرية للون والخط وكثير من الأم تستعمل الخط كقيمة ضوئية حادة وفاصلة أيضاً بين سطح وسطح وإذا تجمعت هذه الخطوط بدرجات معينة أصبح لها قيمة ضوئية حيادية (رمادية) معينة كما نرى ذلك في الشكل (٩) نموذج (٥ و ٧) .

أما النموذج (٦) يمثل مساحات سوداء وفواصل بيضاء وحينما ننظر إلى الفواصل البيضاء يتكون بين كل أربعة مربعات فواصل رمادية على هيئة دوائر شفافة متحركة (مزعللة) هذه الفواصل لها تأثير ضوئي متلاحق من جراء بقع المربع السوداء المحيطة بها حيث تغير من قيمة الأبيض الضوئي إلى درجات تعمق مما نتوقع . ولكنها من نفس الألوان الحيادية .

والأمر الذي لا نعجب به أننا نستعمل قلم الرصاص وهو مادة سوداء مؤشرة على سطح أبيض للكتابة (أي مايمثل الظل على سطح منور) لتسجيل ما نرسم تسجيله كتابة . وهذه الدرجات لها نفس المعاني التي ذكرناها في موضوع اللون من حركة ودراما وعواطف وحزن وألم وفرح... الخ . وهي تقوم بالواجب تماماً كما نلاحظ ذلك في السينما الغير ملونة لتعوض عن الألوان تماماً سابقاً كانت السينما تستخدم لأفلام البيضاء والسوداء قبل اكتشاف الأفلام الملونة .

ونحن نعرف من الناحية الفنية أن اللون الغامق عامل أساسي في التخطيط الضوئي للرسم وهو اللون الذي يهيئ الأفكار وفي التخطيطات الأولية للانشاء والحركة وحتى النسب الجسمية والدراسة عن الموديل وضوئه والأشخاص ومختلف الميئات التي تكمن عملاً أسلم من ناحية دراسة الاضاءة والسطوح الساقطة عليها ودرجاتها وعلاقاتها مع بعضها وتعبيراتها المختلفة المقصودة من عملنا .

وسنبسط الشكلين (٨ و ٩) في درجات الأبيض والأسود ومدى ما تنطبق على ماقلناه آنفاً .

الشكل (٩) يحتوي على النموذج (١) ذو تسعة مربعات لدرجات رمادية مختلفة من الأبيض إلى الأسود تتخلل تسعة منها دوائر مختلفة الدرجات نسبة إلى درجات الضوء الرمادي المحيط بها وإذا أمعنا التدقيق فيها وجدنا الفوارق الواضحة في القيم الضوئية المشعة من جراء ذلك ومدى اختلاف بعضها عن بعض ونرى هكذا في التركيب أما الدوائر في النموذج (٢) فهي تبين لنا الحركة المستمرة اللولبية في تقسيم الدائرة إلى قسمين متغايرين في الضوء وفي كل قسم دائرة صغيرة مغايرة في التضاد **contrast** الضوئي للمحيط بها مما يجعل سهولة في تمييز القيمة الضوئية .

هذا التركيب البدائي للضوء هو أحد الأسس للتكوين العيني للضوء بالأبيض والأسود وله علاقة كبيرة في الألوان وصحة درجات تكوينها .

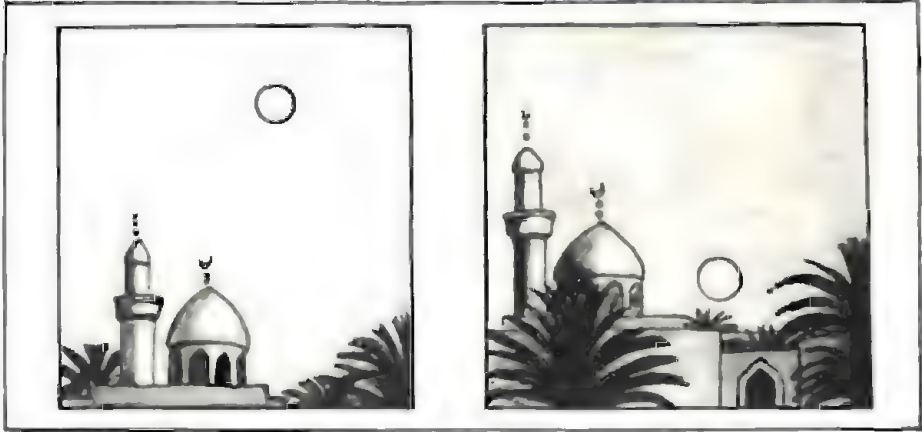
الشكل (٩) وفيه سبعة نماذج قسم مشتقة من تقسيمات ودرجات الأضواء عند كبار الفنانين الأوروبيين وكيفية معالجة الدرجات الضوئية العامة في أعمالهم . نعتبر النموذج (١) على اليسار القاعدة العنسية والتطبيقية المتفق عليها لونياً بتقسيم النور والظلام وبهذه الدرجات الشائعة أكاديمياً . فيقسم الضوء الرمادي إلى أبيض وأسود ووسط وهذا الأسلوب في التوزيع أقرب منه إلى الهندسة الرياضية والمساحة والنموذج (٢) يمثل التوزيع في أغلب أعمال رامبرانت الهولندي ومعقدة أكثر ولها تسلسلها في سلم درجات الضوء أما النموذج (٣) يبين الدرجات الضوئية التسعة وكيفية تسلسلها وتسميتها وتطبيق على أعمال رامبرانت وفرمير الفنمكي (بلجيكا الآن) وموبه الايطاعي (المدرسة الفرنسية المعاصرة) وهي واضحة الاختلاف ولكن جذورها الأساسية لا تختلف عن النموذج (٣) .

أما النموذج (٥ ، ٧) تطبيق لتكوين خطي في احتلال سطح أو مساحة معينة ومن خلال هذا التكرار والتجاور للخط نحصل عندنا طبقة ضوئية رمادية معينة والنموذج (٦) هو عامل هندسي في توزيع مساحة داكنة مع فواصل بيضاء تؤدي حاله خاصة عند الرؤية وهي تقارب اللونين من بعضهما واندماجهما بالقيمة الضوئية .

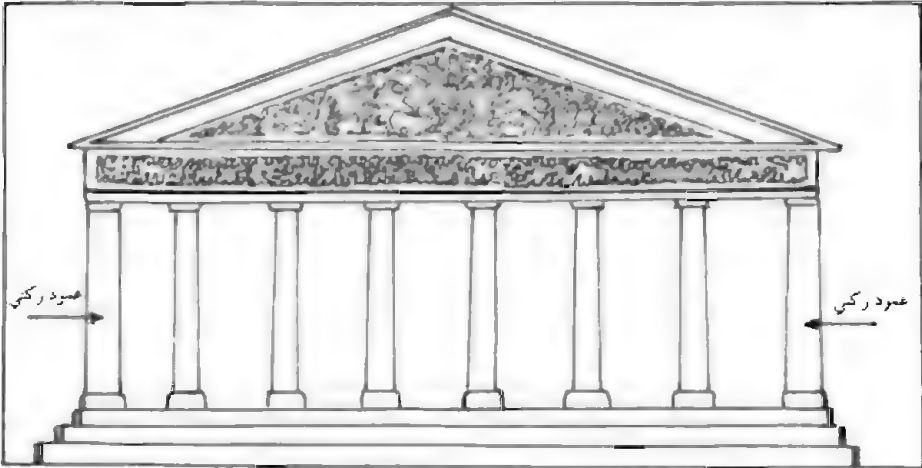
هذه النماذج تعطي لنا فكرة عن مدى استعمالات اللون الرمادي في مختلف الأحقاب والعصور قديماً وحديثاً وهو مفهوم علمي أكاديمي تحليل للقيمة الضوئية ويمكن أن يطبقه كل منا متى شاء وعلى أي موضوع كان .

د (١) ظاهرة كبر قرص الشمس عند الأفق

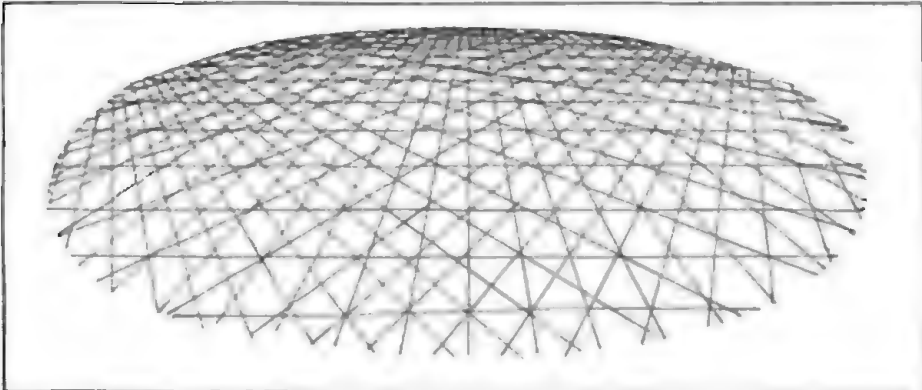
ن (٢) ظاهرة صغر قرص الشمس العالي في السماء



ن (٣) لو كان جانبية تختلف في قطرها عن الأعمدة الأخرى لثبوت البناء من جهة ولكنها تظهر متساوية مع أفقنا نعلم اننا نرى الخارج الداخلي



ن (٤) الأحاسيس بمعنى السطح أو المعد الثالث والتسليم الخفي بعض الأحاسيس بمعنى السطح الثالث والتسليم المستطوي





# المبحث السادس

## أنواع الإضاءة

- ١ - الإضاءة وأنواعها وكيفية استعمالها فنياً .
- ٢ - الإضاءة الساطعة والخافتة .
- ٣ - الإضاءة الليلية الدافئة ودرجاتها .
- ٤ - الإضاءة الاعتيادية .
- ٥ - رمزية الإضاءة من الناحية الفنية ومدلولها وعلاقتها برؤية القيمة
- ٦ - الإضاءة وأنواعها وكيفية استعمالها فنياً

إن أنواع الإضاءة وإطباعاتها البصرية ودرجات صونها وتصميمها بقى محفلة أمر له من الأهمية في الرسم والتلوين والتكوين الإنشائي حد كبير مما يجعلنا نرى الطبيعة ومظاهرها في حقيقة معينة وتؤثر فينا تأثيراً نفسياً .  
مرة أخرى نشاهد الحقيقة وهماً ويؤثر ذلك فينا تأثيراً نفسياً ومرات وهماً ومرات أخرى يخلق القلق الفني في الرؤية الذي يجعلنا نختار . إن هذه الظواهر تعتمد على نوع الإطباعات البصرية التي تساعدنا فيها العين كعامل أساسي والضوء كعامل طبيعي (وله مقومات مختلفة) بالنسبة إلى ساعات النهار والليل أو بالنسبة للأضواء الكهربائية والصناعية على مختلف مدارجها .

وستبين العوامل المساعدة على الرؤية والابصار إستناداً للإضاءة ونوعيتها ومدى تأثيرها الحسي في العين وماتصنعه لنا من قيم ضوئية ولونية تساعدنا على العمل الفني وإخراجه بموجب إرادتنا وخاضعاً للغاية التي قمنا بها :

- أ - ميكانيكية الرؤية للضوء .
- ب - رؤية الأبعاد .
- ج - رؤية النصوع أو شدة الضوء .
- د - الاختلافات والانبعاجات في الرؤية .
- هـ - الخداع البصري .

- ١ - ميكانيكية الرؤية للضوء

الاحساس بالرؤية هي العملية التي نعين بواسطتها صورة ما عن طريق جهاز العين ونعين معالمها ولونها

\* سجد في هذا البحث هو الخلاصة القصيرة لأنواع مختلفة من الأضواء الضعيفة والقوية المسطحة والمكسرة التي صنعها في درجات أضواء الفعنية تحت الضوء بلمع الدور الأساسي في إظهار معالم الأشكال أو الساعات أو الإبراع والضوء الذي يأتي من أضواء هوائى ومصادر تتفرق بها الأضواء مختلفة في حوتها وشوارعها ودورها ومؤسستها ويسقط على الأضواء فقادرو ومعايير ضابته حيث يأخذ من الضوء أو القدر الكافي حيث يرى ذلك الجسم بالشكل المخلوق طبيعياً مع لونه ويعتده بها .

لما تقادير القيمة هي معضاً كعمل يقوم به تعرض جو من الضوء نفسه يساعدنا على معرفة الطبيعة من جهة أو خلق جو يصل بالأضواء ورؤيتها من جهة أخرى ، كل ذلك طبيعياً كمعرفة شائعة في الصورة ، كل هي أصل لأعطاه مسحة الدراما أو القاسية أو الرومانسية وهذه الأشكال الفكرية والفلسفة مبروكة ، هذا فكك في صناعة القيمة فهو كحل اللوحة وكيفية سقوطها على الأضواء وجمعها ومواربها وظلالها وألوانها ، كل ذلك يساعدنا على بناء القيمة بأسلوب متين والمؤلف

وتركيبتها وأبعادها بواسطة الضوء المتعكس إليها والذي يخترق العين قادماً من الأجسام التي أمامنا وما يحيط بها .  
إن مساحات وحجوم هذه الكتل والأشياء تمثل التكوين والتركيب الفيزيائي طبيعياً والقائم في تشكيلها .  
وهنا يبرز دور العقل (الدماغ كجهاز عصبي) بجهد قدر استطاعته ليترجم ما أرسلته العين من أضواء الكتل والأشياء ليكون صورة واقعية للتشكيلات المرئية \*

إن العقل ينظم ويوحد ما التيس من تفاسير للتأثيرات المضيئية حتى تشكل صورة محددة واضحة . مثلاً ،  
الضوء هو الذي يجعل كل شيء يرى وهو يسبب إحساسنا بالمادة عن طريق العين (كجهاز وسيط) وما يرسله لنا  
من أشعة .

#### ب - رؤية الأبعاد

والأشعة المضيئية ليس لها نظام خاص بها - بل نحن الذين نختار وننظم هذه الأشعة في ذهننا لتكون لأنفسنا  
صورة واقعة عن العالم الخارجي المحيط بنا مساعدة للعمل الفيزيولوجي للعين .

إن عملية إدراك الرؤية ليست بالعملية السهلة بل قد استنزفت مدة تدريب طويلة من العمر حتى قدرنا أن  
نرى بوضوح وإدراك الطفل بعقله البصري غيره عند البالغ .

كما ثبت هنا الرؤية السليسة (وكيف نرى) ، عند الفنان تختلف في صحتها وهدفها ومغزاها وفعلها  
وتطبيقها الفعلي فنياً عن الإنسان العادي وعينه الغير مدربة ، ولذا فعملية تدريب عين الفنان على رؤية الأشياء  
التي حواله لتحويل هذه الرؤية إلى تكوين العمل الفني ليست بالأمر السهل وهذا ما يجعلنا أن ندرس هذه  
الظاهرة بشكل مفصل حتى نتعرف على صحتها .

فالاحساس باللون والضوء الصادر عنه يختلف بين شخص وآخر ومثال ذلك بعض الأشخاص يرى  
(الألوان الزرقاء والخضراء) منهم من يرى الأزرق مائلاً إلى الأخضر أو منهم من يرى الأخضر مائلاً إلى الزرق  
القوية . ومثال آخر على ميكانيكية تعود العين . لو كنا في صحراء مقفرة لا وجود للحياة فيها فهل نجد الألوان  
بها واضحة ؟ أو هل نتعرف على الفوارق بين المواد والمجسمات الموجودة بها بوضوح ؟ .

#### ج - رؤية النصوص أو شدة الضوء

علماء الفيزياء يكاويون ، وجود اللون قائم مهما كان نوع درجاته واشباعه وضوئه .

بينما غالبية علماء الحياة وعلماء النفس يقولون أن هذه الصحراء النائية لا صوت ولا لون فيها بل فيها شتات  
من الموجات الضوئية اللونية المشتتة المتداخلة حيث لا تتسعف الرأي على تمييز الرؤية واندراجات الضوئية أو حتى  
لو كانت فيها حيوانات لما سمعنا لها أصواتاً .

فيدخل هنا عامل الاحساس الانساني لاستيعاب الألوان وهذه الأصوات والتعود عليها وفرزها وتقوم طبيعة  
الرؤية بطريقة التعود عليها وفرزها وتقوم طبيعة الرؤية بطريقة التعود على ترجمتها شيئاً فشيئاً لتقبلها وإعطائها  
الشكل النهائي المناسب . وفي هذه الحالة يوجد إحساس ذاتي داخلي ينظمه الإنسان كطاقة لاستخدامها مما  
يناسب من رؤية تحمل له كثيراً من القضايا التي يحتاجها كما ينظم ذلك داخلياً أسلوب الرؤية عند طالب الفن  
ليتعود على السلوك السليم في إيذاء الرؤية المناسبة تقنياً لعمله الفني الابداعي . فالرؤية ودرجات صحة لونها

\* الظواهر البصرية للدكتور حسن عزت احمد الجامعة العربية (بيروت لبنان) ص ٤١ طبع سنة ١٩٧١

وصولها عبارة عن تنظيم داخلي وغمرين مستمر لاستخدام العين كوسيلة لهذا التعود المستمر كما تعود على راحة الطعام وطعمه مثلاً .

فروية الشكل والفراغ واللون وإدراك ثبات الهبة The form مع الحركة عبارة عن تعود مكتسب للعين الخيرة التي تساعد بسرعة على ترجمة الرؤية السليمة .

(Perception of form, space, distance, constancy, and movement with colour and tune in general)

#### د - الاختلافات والانبعاجات الضوئية

ونسوق المثال التالي :

أجريت عمليات جراحية لبعض الذين ولدوا مكفوفي البصر لمعالجة أنصارهم وحينما نمتحت عملياتهم وساعدتهم على التمكن من الابصار عُرِضت عليهم بعض الأشياء العادية كالبرتقالة مثلاً ، عجزوا عن معرفتها ووصفها أو معرفة لونها وشكلها عن طريق الرؤية ، وكان لابد لمعرفة شكلها الكروي الاستعانة بحاسة اللمس بأيديهم فاختلط عليهم الأمر فحسبوا المثلث دائرة أو مربع وكان ذلك بالنظر فقط ولكن حينما اتبع لهم لمس زواياها الثلاثة قرروا بأنه المثلث .

إذن العين وحدها لا تكفي لتعود على تقرير الخيرة للرؤية بل تساندها عناصر أخرى من أعضاء الاحساس منها اللمس والبصوت وهكذا احتاج هؤلاء إلى وقت طويل للتدريب على صحة رؤية الأشياء .

مثال ذلك مثل إنسان يتعلم ركوب الدراجة ولأول مرة يلاقي صعوبة إلى أن يتمرن فتصح عادة كل يوم عنده .

إن تمييز الأشياء واختيارها أي أن الفنان يلتفت إلى أشياء دون أشياء أخرى فالنون النقي القوي يلفت النظر ويُسر به العين أكثر من اللون القاتم أو الباهت الكدر . وهذه الخاصية يعرفها مصمموا الاعلانات عدا خاصيتها في جلب الانتباه المركز من مسافات بعيدة .

وفي الهندسة المعمارية الأماكن شديدة الاضاءة تسترعي الانتباه أكثر من الظلمة والعرب يتشاءمون من الظلام ويعتبرونه مأوى لايلس لماذا ؟ لنفس السبب تقريباً . وكذلك سطوع الضوء في المسرح له جاذبيته وأهميته أكثر من الظلام وكذلك في الرسم والتصوير الفوتوغرافي .

نستنتج من هذا أن عامل إدراك رؤية الأشياء هو درجة سطوع ضوئها ويأتي بعد هذا عامل الحركة . فالشيء المتحرك يثير الانتباه أكثر من الساكن والياد المتحركة والنافورات في الميادين العامة تؤثر فينا أكثر من البرك الساكنة وأحوضها وهذه النظرية تشكل قانوناً ثابتاً في فن العمارة وفنون الرؤية (visual arts) .

كما أن حركة الشمس وظلال العمارات والمباني على اختلاف أنواعها ذات مميزات خاصة تؤثر في جمالية الحي أو المدينة وكذلك في التصميم المعماري يراعى فيه حركة الإنسان وانتقالاته بين مختلف هذه البنايات والعمارات والساحات بحيث تبدو عناصر المبنى في حركة ظاهرية كحركة السيارات في الشوارع العامة حيث تكون مكثفة تعطي لنا معنى خاص بالزحام وكثافة السكان وحيويتهم وساطهم الدافق المستمر .

ومن العوامل المهمة الاحساس بالعمق الفراغي أي البعد الثالث (perception of distance) بعد البعدين لطول والعرض في اللوحة أو الخريطة لأن الفراغ يتحدد ويميز بالعناصر التي تكونه . والاحساس بالعمق له

مؤثرات كثيرة منها اختلاف مساحات السطوح والتركيب الملسمي\* .

إن من رسم المنظور لم يعرف إلا في عصر النهضة تقريباً وهذا العلم يساعد كثيراً في تفهم العمق وفي كثير من الأحوال يطابق إلى حد كبير قوانين عمق التصوير الفوتوغرافي المبكر حديثاً (القرن التاسع عشر) والقيم الضوئية للأشياء (درجاتها الضوئية المتحركة بين الفاتح والداكن) تؤثر في إظهار أبعادها فالأشياء البيضاء والسوداء تظهر أكثر قرباً من الرماديات لأن الأشياء القريبة تظهر في الطبيعة شديدة النضوج واضحة الظلال بينما تبدو عن بعد بسبب وجود ذرات الغبار العالقة بالهواء قليلة التباين في التقيمة .

إن العقل البشري ربما يقع في أخطاء متكررة وكثيرة في معالجته لرؤية الأشياء أو فهمها ولذا فقد عرف القدامى عن التنظيم البصري للأشياء تلتزم بتأثيراتها وفي حجم هذه الأشياء وشكلها ومواقعها واتجاهاتها ولونها ودرجة ضوئها وهي أسس عامة تشترك فيها (الفراغات) الصغيرة كالفرف والفراغات الكبيرة كالمدن مثلاً ، ولايفوتنا أن نبين ما يمكن أن يقع فيه المصمم والرسام أو الفخار أو المعماري من أخطاء نتيجة لما ذكرناه وهي حاصلة دائماً بشكل واضح في تصميم النماذج المعمارية الصغيرة أو التخطيطات في الدوحات الانشائية وحينما نكبر نبتلع المساحات أو الفراغات والكتل التي وضعناها في تصميماتنا الأولية . وذلك لاختلاف المساحات وكبر أبعادها حين تطبيق العمل على المساحات الأصلية الكبيرة .

#### هـ - الخداع البصري

من ظواهر الطبيعة العربية في الخداع البصري ما يراه كل يوم عند ظهور الشمس أو القمر بقرب الأفق (أي وقت الشروق والغروب) أكبر حجماً منها في كبد السماء وخاصة في الأيام التي تكون فيها السماء صافية وقد ثبت عند التصوير الفوتوغرافي أن أحجام الشمس والقمر عند الأفق أو في قمة السماء هو نفس الحجم تماماً وكذلك عن طريق الرصد والمراصد ثبت ذلك أيضاً مما لا يدع الشك بأن هذا الكبر أو الاحساس به عند الأفق نوع من الخداع البصري يشترك فيه كل الناس ، وقد نوقشت هذه الظاهرة وكان التفسير العلمي المناسب لها نظرية (النسب المطلقة والنسب المرتبطة) absolute and relative proportions وتفسير هذه النظرية كالآتي :

أن النسبة بين ضلعي أي مربع لا تتغير مهما كبر أو صغر ذلك المربع بمساحته وأما الثانية فهي تسبب الأشياء بين بعضها بالمقارنة فيما بينها ومن هنا إدراك : الشمس مرتفعة في السماء وهي منعزلة تماماً في فراغ واسع جداً لئلا يراها في فراغ مطلق ونظير لما نراه حينما نرى جودها عند خط الأفق وبجانب المدينة أو الأشجار أو المباني تظهر لنا ككرة تحكم ارتباطها بهذه الأحجام والأشياء والنسب المقاربة حيث تظهر لنا كبيرة أي بحكم المقارنة تظهر أكبر من الواقع الفعلي .

وهذا الخطأ في تقدير الأحجام يأتي من صعوبة تقدير العقل منظورياً وحساسياً لبعده الأشياء عنا أو بعد بعضها عن بعض فـ يتكون خداع العين\* .

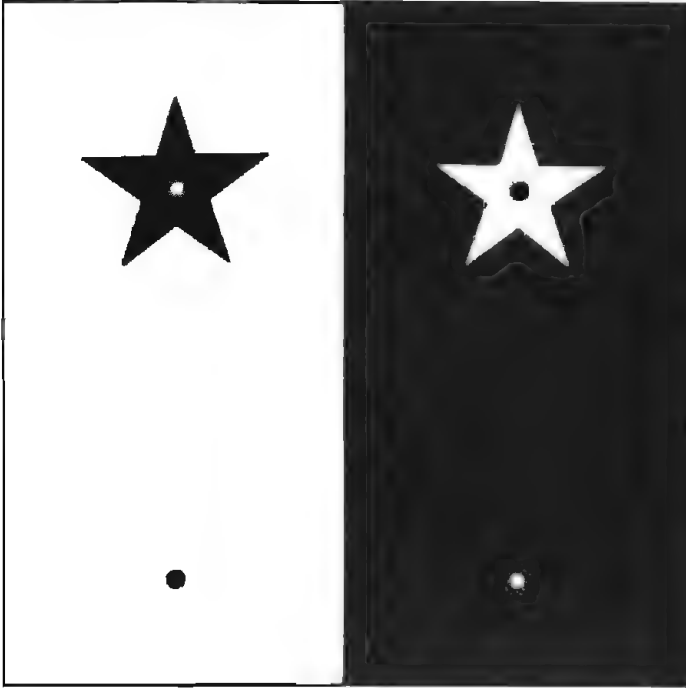
وقد اكتشف اليونانيون القدامى هذه الظاهرة وأدخلوها في ساء معادهم وأنتج من هذه النظرية أننا نخلط بالأحجام المختلفة وذلك لقربها أو بعدها . ففي بعض الأحيان نشاهد قطاً صغيراً قريباً منا وكأنه في حجم إمر أو علم يرفرف صغير وقريب منا وكأنه علم كبير يرفرف فوق سطح بعيد وهكذا . وراة الاعتراف بآثار

\* الملسم أو التركيب الملسمي هو التلاصق الخارجي الذي يغلف الأشياء والأجسام من خشونة ونعومة وتون ومساحة ويدخل نوع الشكل في ذلك ويطلق عليه بالإنكليزية كإصطلاح فني معروف بـ (Texture)

شكل (١١)

ظاهرة ما بعد الصورة السالبة والموجبة (انطباع الصورة على شبكة العين)

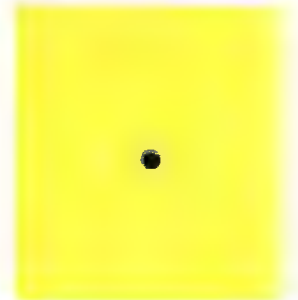
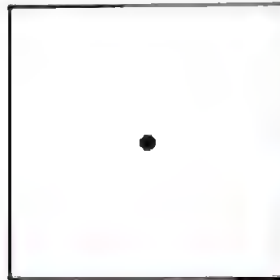
ن (١)



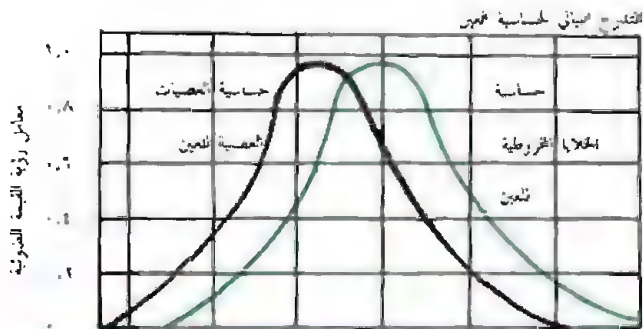
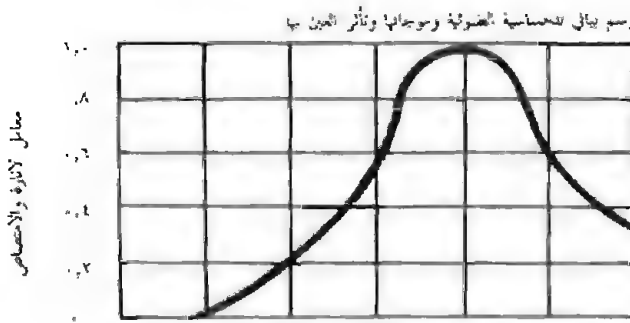
(أ)

(ب)

ن (٢)



شكل (١٢) تأثير العين مقيمة وحساسية الموجات الضوئية والمخطوط البيانية الموضحة لها



- طول الموجة الضوئية تقاس بالنانومتر (nm)
- اختلاف الطول الموجي لحساسية العصيات والمخروطية في شبكة العين PURKINJE SHIFT

الأعمدة الركنية عن باقي أعمدة معابدهم حتى تظهر جميعها بنفس الحجم وثانياً لتقوية أركان المبد حتى يستديم إلى قرون أكثر والسبب في ذلك أن الأعمدة الركنية ترى وراءها سماء صافية مباشرة بخلاف باقي الأعمدة تستند إلى دواحل البناية عند الرؤية . وهي خلفية مسدودة ومحدودة البعد بعكس بعد السماء .

وأضيف إلى ذلك اقوساس الخطوط الأفقية للأفاريز الراكبة عليها حتى تظهر من بعيد مستقيمة وأفقية تماماً . وهذا خداع للعين عرفه القدماء وعالجوه من خلال ماذكرنا .

شرح للشكل (١١) موضوع ظاهرة ما بعد الصورة السالبة والموجبة ، أي انطباع الصورة على شبكية العين الشكل (١١) نموذج (١) وظاهرة ما بعد الصورة المنطبعة في العينين والغير ملونه وتسمى Achromatic Negative after image .

إذا نظر الانسان في مركز النجمة البيضاء في (أ) لمدة تتراوح بين (٣٠ - ٤٠) ثانية تقريباً ومن بعدها نقل بصره إلى النقطة البيضاء في (ب) دون أن يطبق جفنيه سوف يرى نجمة سوداء تحل محل البيضاء وتظهر شيئاً فشيئاً إلى أن تتضع تماماً . من خلال المساحة البيضاء . وتحدث نفس الصورة منعكسة على النجمة السوداء فتظهر عوضها نجمة بيضاء إذا نظرنا إلى النقطة السوداء ، إن هذه الظاهرة تسمى بالظاهرة السلبية للرؤية والأجسام . أي السالبة والموجبة لرؤية الأجسام .

أما النموذج (٣) تتكون الصورة السببية الملونة المعاكسة بالنظر ، إذا نظرنا إلى الدوائر الملونة ثم نقل النظر إلى أي من النقط المجاورة داخل المربعات الملونة سنظهر الصورة السلبية لكل لون علوي مطروحاً فيه اللون المحيط بالنقطة الصغيرة السوداء ، وظاهرة ما بعد الصورة أو انطباعها مدة قليلة بين (٣٠ - ٤٠) ثانية هي من أهم أسباب نجاح العرض السينمائي . أما الظاهرة الموجبة لما بعد الصورة تحدث بالتحديق إلى ضوء ساطع ثم نقل النظر إلى حائط مدهون بلون يخالف لون الصورة المنعكسة ولنسلط النظر على الحائط مدة لا بأس بها حيث يتتابع ظهور الألوان عليه . ومن بعد نعرف أن العملية معاكسة تماماً في اللون ودرجته وهي الظاهرة السلبية .

شرح الشكل (١٢) الاختلاف الباركنجي (Purkinji shift) ونُقاس درجاته لنموجات الضوئية بالملايمكرون (M) .

والشكل يمثل مقارنة بيانية ولونية للطيف الشمسي وألوانه بين حساسية الخلايا المخروطية والعصيات العصبية (خلايا) لشبكية العين ومن المعروف أن وظيفة الأولى تخص بحساسية الضوء خلال النهار (كل الضوء الشمسي) أي الأنارة الشديدة والملونة على مختلف قيمها اللونية والضوئية .

أما الثانية -العصيات العصبية- فهي لها حساسية واطئة تفسر ضوء العسق والليل والآنارة الضعيفة بمختلف درجاتها اللونية وقيمها الضوئية وفي هذه الحالة توصل إلى الأحساس بالألوان النفسجية الواطئة من الطيف الشمسي الضعيف أو بقاياها ليلاً ويسمى ذلك الهبوط أو الانتقال ب (الباركنجي - Purkinji) .

وهذا التباين ذو أهمية بالغة في تصفيف الدرجات الضوئية الملونة والحسوسة من قبل عين الانسان حيث تساعد هذه الخاريط والعصيات على إعطاء الفوارق الضوئية واللونية لقيمة الأجسام المعاكسة والمغلقة بمختلف الدرجات حيث تساعدنا على التمييز الاختراقي لمعرفة هذه الأجسام بسرعة فائقة نتيجة للخبرة والممارسة ودقة وسلامة الرؤية .

## ٢ - الاضاءة الساطعة والخافتة Brightness and illumination with low value

من الاحساسات البصرية رؤية نصوع الأشعة وهي ذات الدرجات المتفاوتة بين النصوع القوي و الاضاءة الخافتة ويوجد مقياس لدرجاتها اسمه photometer أو موازين الضوء Exposure meter .

ولذا نصوع الضوء الساقط على العين يسبب الوضوح ولكن هذا لا يعنى أن السطوع الضوئي يقاس بشدة الضوء التي تؤثر على شبكة العين في الغالب . أيضاً يتوقف ذلك على تكيف العين حين إتساع الحدقة أو ضيقها Adaptation وعلى طبيعة تكوين الأجسام وحدتها وألوانها منها التضاد في تكوينها ولونها Contrast of objects وتفسير ذلك بين ما هي العوامل التي تؤثر على النصوع أو العكس (الخفوت) إذا لم تتوفر هذه العوامل :

- ١ - شدة وقوة الاضاءة الساقطة في زمن معين طبيعية كانت كالشمس أو القمر أو النار أو صناعية كالأجهزة الكهربائية مثلاً والشموع وأي مصدر صناعي آخر .
  - ٢ - الضوء الذي كانت شبكة العين قد تعرضت له في وقت سابق لسقوط هذه الأشعة .
  - ٣ - توزيع الضوء فياً في الأعمال التشكيلية وتأثيرها على سطح الشبكة .
- العين إذا بقيت مدة في الظلام تصبح قابلة لحساسية ضوئية أعلى وشعة صغيرة في الظلام تتركب لنا كثيراً من الأجسام أو الطريق . فالعصيات العصبية تختلف إحتلالاً كثيراً في تكيفها للضوء عن الخلايا المخروطية فالأولى يلزم لها ساعة تقريباً أو أكثر لتتأثر بالضوء أما الثانية فبسرعة لا تزيد عن ثماني دقائق تقريباً .

وهنا يجدر أن نشير إلى شدة نصوع القيمة الضوئية وتأثيرها يستند على وجود جسم وما حوله فاللون الفاتح إذا أحيط بلون غامق أشد سطوعه الضوئي ولكن اللون الغامق مع اللون الغامق يخفت ضوئياً وهكذا بدرجات مختلفة . وكذلك اللون الذي يجاور لوناً مكتملاً له مثل الأخضر والأحمر يعطي كفاءة أكبر في تشبعه اللوني والضوئي مع صفاته \* .

وإذا سلطنا شخصاً يقرأ كتاباً على بعد ٢٥ سم . ثم شرعنا في تغيير الاضاءة الساقطة على هذا الكتاب ثم بادرننا بسؤاله عن عدد الكلمات التي تمكن من قراءتها في حالة تغيير الضوء مرتين مختلفتين . نعلمنا أن عدد الكلمات المقروءة يزداد عددها كلما زدنا من قوة الاضاءة . وكلما زادت الاضاءة زادت السرعة إلى أن نتوقف عن الازدياد في درجة معينة من الاضاءة مهما كانت تلك الاضاءة ساطعة وقوية وتبلغ هذه الزيادة إلى مائة لوكس (Lux) \*\* .

وثبتت تجارب العلماء أن الإنتاج على مختلف أنواعه والذي يقوم به العمال يزداد كلما ازدادت قوة الضوء دون أي نفاك لتعين شروح ألا تزداد الاضاءة عن ٣٠٠ لوكس أو ٥٠٠ منه ، ولكن مع الأسف لا يتوفر هذا دائماً .

وشدة الاضاءة الطبيعية اليومية وشدة إنطباع الصور على شبكة العين تتوقف على الساعة الزمانية التي نضيء الشمس بها ومقدار ما تقدمه لنا من درجات ضوئية إذ أن ذلك يتوقف على مختلف ساعدت النهار وكذلك على المحيط الذي نعيش به مثل فصل الشتاء أو الربيع أو الصيف . ولكن ساعات خفوت الضوء تؤثر على

\* H.Bayer Visual Communication P. 132. New york 1962.

\*\* لوكس Lux وحدة فبائية للاضاءة وتسوي الانارة الساطعة على مساحة متر مربع من مصدر شدة ضوئية موضوعة على مسافة متر واحد وهذا يعمل اعلم مثل الوحدة العسية تقيس القدرة الضوئية او ما يسمى بالقيمة الضوئية .



احساسنا النظري وخاصة في آخر النهار فنحس بالتعب وفعلاً يتعب الجهاز البصري (العينان) ، ووجد العلماء أن قوة الجهد في جسم الإنسان لو فرضناها ١٠٠ ٪ فإن الجهد المأخوذ من هذه النسبة لبعينين حيناً تقوم بواجبها لا تقل عن ٦٠ ٪ من مجمل قوة جهد الجسم الانساني السليم .

أما الحيوانات الليلية كالفئس لا تتأثر عيونها إلا في الضوء الخافت وإذا سطع ضوء قوي مفاجيء تعمى مؤقتاً بعكس الإنسان يحتاج إلى درجات ضوء عالية نهاراً من الشمس وليلاً من القمر أو الكهرباء أو الشموع لادامة عمله الاعتيادي وإراحتة .

فكلمنا كان المصدر الضوئي بعيداً عن مساحة اللوحة كان الضوء موزع وأعم أنتشاره على النوحة ومحدود مسافة مناسبة حتى يتكون "إشعاع نوعي" مناسب ولكن كلما قرب الضوء من مساحة اللوحة كان تدرجة واضحاً وتركيزه قوياً وشطناً وربما لا يضيء جميع المساحة والأكثر من هذا يترك في وسط اللوحة بقعة ضوئية قوية ويقف ويخفت في جوانبها، وبناء على هذه النظرية فالمساحة البيضاء يمكن أن نقوم بتطبيق الاضاءة وتركيزها حسب رغبتنا أثناء رسم وتلوين نوحة ما . ونعين الدرجة الضوئية فنياً وتطبيقياً لنسيطر على أسلوب الرؤية الضوئية والرمز الذي يتولد من جراء هذا الأسلوب الذي نأمرسه لكي ينطق بتشكيلاً ومضموناً نسبة إلى الموضوع الذي فرضناه والضوء الذي يرمز وضعه .

### ٣ - الاضاءة الليلية الداكنة ودرجاتها

إذا نظرنا إلى المصابيح الكهربائية الممتدة على طول الشارع ليلاً وهي طريقة الامتداد والعدد للاحظنا ظاهرة شبه غريبة وهي المصابيح القريبة والبعيدة نفس بإضاءتها كأنها متساوية في الضوء والسطوع الاشعاعي . ولكن يوجد مظهر آخر : أن الضوء تتمصه ذرات الغبار أو بخار الماء العائمة في الجو ليلاً حيث الضوء مغبر قليلاً وفيه شيء من الشبهجية .

ولكن لو وضعنا إنساناً تحت أول ضوء مصباح من الشارع ثم تحت المصباح الثاني والثالث والرابع ... الخ ، لوجدنا أن الجسم الانساني انتسلسل في وضعه بدأ الضوء الساقط عليه يخف تدريجياً وذلك بقدر بعد المصباح عن الانسان الذي يقف تحت ضوءه .

والظلام الضوئي ليلاً له درجات مختلفة وكلما كان داكناً كلما قارب إلى السواد وقلت القيمة اللونية التي نتميزها بالأحسام وكلما سطع ضوء عليها في الليل كلما ظهرت مقاربة إلى وضوح ضوء انهار ويمكس الاستفادة من هذه انظاهرة في توزيع درجات القيمة الضوئية في التطبيق التصويري فخلق جو لا يختلف في تعبيرة عن ضوء انليل أو عند الغسق أو الغروب أو في مراكز الغرف والصالات المظلمة . وهنا تلعب الانارة الكهربائية دوراً بارزاً في تنوير الصالات ليلاً منها التنوير الملون الثابت أو المتحرك كما في صالات المراقص الليلية أو التنوير الضوئي المهدف فنياً والمتحرك كما على خشبة المسرح أو في الاخراج السينمائي والتلفزيوني والمصابيح العادية الكهربائية تسبب تعباً لبعين بالغاً وذلك لشدة (سطوع ضوئه النوعي) ولهذا تزود كثير من المصابيح الجيدة بعاكس يقوم تشتيت الضوء ومصابيح الفلوروسنت (ذات الضوء المباشر تؤذي بعين ولا يتصح باستخدامها في المدارس عامة لأنها تجعل الطلبة في حالة عصبية تبعدهم عن الجو الدراسي) .

ولتنظيم الاضاءة إذا كانت تلك للغرض المعماري تفضل أن تكون غير مباشرة فلا تؤذي الجالسين في لغراغات المبينة للسكن .

وبينما حين العمل الفني والرسم يجب أن تتوفر إضاءة متوسطة انسطوع في المرسوم لا قوية فتؤدي العين وتعبها ولا خافتة تجعلنا أن نبذل جهوداً مضنية نؤثر على لقيم اللونية ودرجاتها من جهة تشل العمل الفني بصيغة غير ما نروم . وكذلك نتعب بدرجة أننا لا نرى ! .

وفي غالب الأحيان نلاحظ الحد الأدنى من الضوء الواضح (حد أدنى للاحساس البصري للعين) وخاصة تمييز الضوء ودرجاته ليل نهار هي خاصية مرتبطة فسيولوجياً بالكائن الحي وخاصة الإنسان وهي التي تساعدنا في التمييز بين الشيء والآخر وتعتنا سر التمييز الحياتي بين الكائنات المختلفة وبمكس أن يضع هذه المراتب الضوئية على درجاتها المختلفة بمعايير موزونة في أعمالنا الفنية لنحاكي ما رأيناه في طبيعة . إن هذه العملية النسبية المشابهة هي من أعمال المصورين والمصممين بصفة خاصة .

وتفتر خاصية المهارة في الرؤية المدربة تدريباً متكاملاً من أجل تنظيم هذه القيمة الضوئية ليلاً كان أم نهاراً وتقليد هذه الدرجات لتطبيقاتها على أعمالنا الفنية وجل مبدعنا نحن الفنانين وموضوع الضوء يخلق لك الجو المناسب للأجسام المناسبة المغلفة بلمس مناسب يتفق والغدق المنتج من أجله العمل الفني وطبيعياً وحسباً . وما ينطبق على الدرجات الضوئية في وضع النهار من إيجابية في الرؤية ينطبق تماماً على ظلام الليل ونحن بدرجات ضعيفة مناسبة لهذا الضوء الداكن وتلبس الدرجات الضوئية نفس اللبوس .

ثبت علمياً أن شبكية العين حساسة جداً للأشعة التي تقل طول موجاتها عن (٤٠٠ ملميكرون) (وهو الحد الأدنى الواقعي لطيف المنظور) ولكن ليست كل الأشعة تصل إلى الشبكية وذلك بسبب وجود قرنية العين التي تمتص باقي الأشعة وتدفع إلى الشبكية من الأشعة الضوئية مانقطة طبيعياً دون أذى وبهذا الدور تقوم القرنية معارول واق تحجز الأشعة الزرقاء وابتفسحة المدمرة للحياة العضوية وبالتالي تخفف عن العين الانتباس اللوني وشروده الذي إذا حصل يسبب عدم وضوح الصور .

#### ٤ - الإضاءة الاعيادية

بينما موضحين أن إضاءة النهار هي التي مهدت للإنسان ما نراه من حضارة وتقدم وبدورها تساعد الحياة والتفاعلات البيولوجية في شتى المجالات وهذه الإضاءة من الناحية الفنية لها العون الأكبر المساعد على التفكير السليم من ناحية الإيداء الفكري وربطه بالفعل التكويني التشكيلي وكيفية الاستفادة منه عملياً في حياتنا وعملنا الفني يوماً حيث توجدنا الفرصة للسيطرة عليه ضوئياً داخل مشاعلنا للاستفادة من تقسيم ضوئه إلى درجات طبيعية بقية إخراج أفضل الأعمال التصويرية .

وقسم من الفنانين يستخدم الإضاءة الصناعية الكهربائية في رسم الأشخاص والانشاء ، إن هذه الطريقة غير مستحبة لأنها تعدد الإضاءة بالسطوع والظلال الحديدية الزهرقة تقريباً وتنشأ حالة من القيمة الضوئية اللونية والتشيع غير سليم لتظهر في غالب الأحيان ألوان ناشرة غير مرغوب فيها .

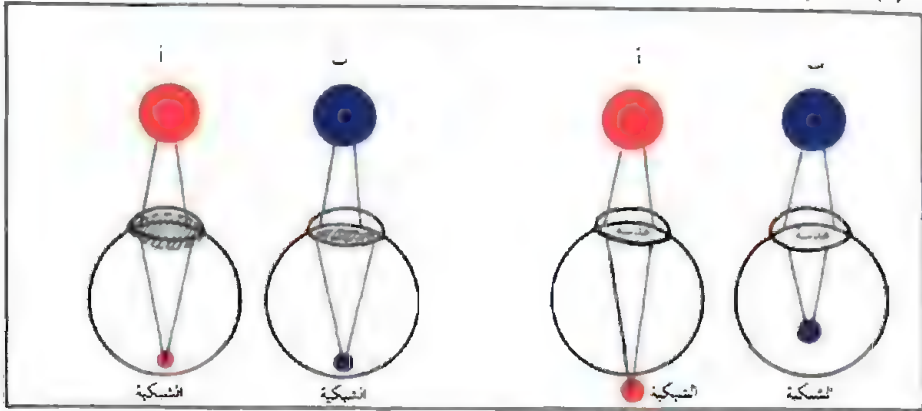
وأضواء النهار التي نسيطر عليها فنياً هي الخادم الأول للانارة الفنية ولعمل كل فنان أراد أن يقوم أعماله بالجمال اللوني ودرجاته الضوئية المطلقة التي تساعد على تعمق في التجانس أو التضاد .

وهذه الحالة متبعة في جميع أنحاء العالم بين الفنانين والأكاديميات الفنية الرفيعة المستوى .

شرح الشكل (١٣) نموذج (١) وعنوانه : الأجسام الملونة القريبة والبعيدة .

في النموذج (١) نرى الجسم الملون الأحمر يرمز له بالحرف (أ) وبجانبه جسم أزرق آخر يرمز له بالحرف

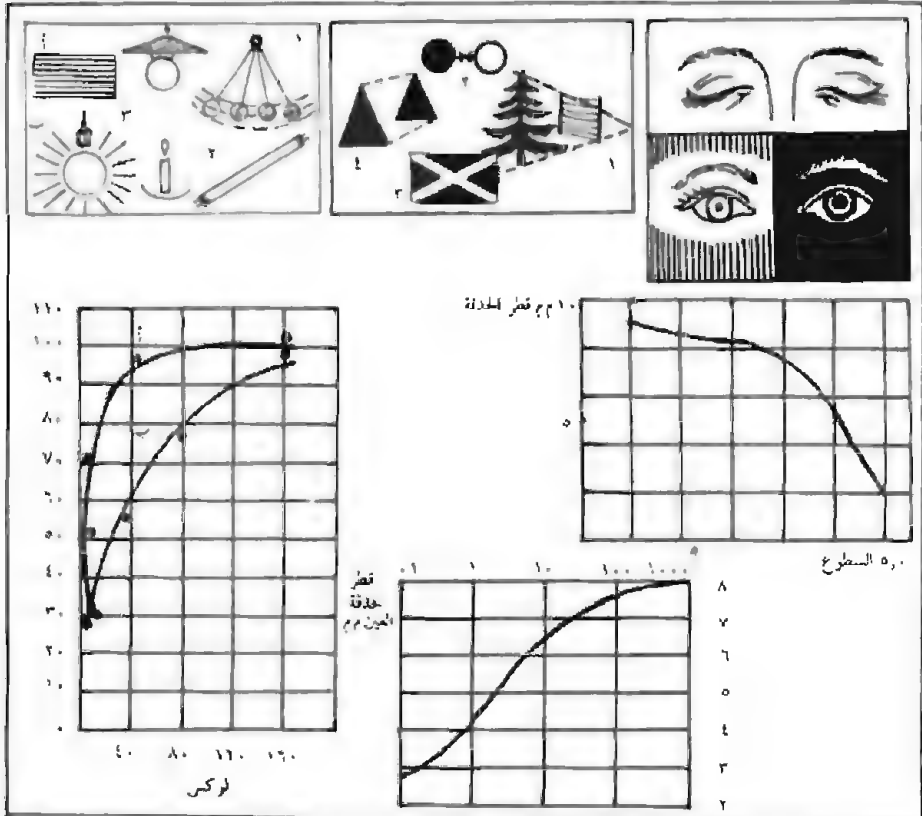
شكل (١٣)  
ن (١) الأجسام اللونية القريبة من العين والبعيدة عنها



ن (٤)

ن (٣)

ن (٢)



ن (٧)

ن (٦)

(ب) وكلاهما يتمركزان أمام العينين .

تتميز صورة الجسم الملون طبقاً لطول موجة اللون الذي يمثلها واللون الأحمر أطول موجة من اللون الأزرق والجسم الأزرق تقع صورته قريبة من العدسة أما الأحمر فيكون بعيداً عن العدسة كما هو ظاهر في النموذج (١) (أ) الأحمر بعيداً والأزرق (ب) قريباً من العدسة وتختلف درجات القرب والبعد باختلاف موجات الألوان حين تستلمها العينان وربما الأزرق لا تفسره العين لقربه من العدسة .

أما النموذج (١) (أ ، ب) نشاهد العين هنا في (ب) ذات اللون الأزرق ، أن عدسة المؤبؤ تنفطح لتوصل اللون الأزرق إلى الشبكية أما الجسم الأحمر فتحدب العدسة لتوصل اللون إلى الشبكية في النموذج (أ) ان تكيف العين يلعب دوراً أساسياً في إيصال الألوان إلى الشبكية . فالتنفطح أو التحدب للعدسة تتوقف على طول الموجة الضوئية للون ، لذلك تنفطح العدسة فيما لو نظرنا إلى شيء أو جسم أزرق بينما تتحدب العدسة إذا نظرنا إلى جسم أحمر على نفس المسافة وهذه الفلطحية (flatten) هي نفس الحركة التي تقوم بها العدسة في حالة النظر إلى شيء بعيد ، بينما تتحدب في حالة النظر إلى جسم قريب ، وهو ما يعطي الاحساس بالقرب أو البعد عن لون آخر بالرغم من وقوعها على نفس البعد المعين وهي ظاهرة مهمة في الرسم الملون والتصميم والداخلية لأنها تحكم الألوان التي يجب استعمالها في المسطحات الأمامية لتأكيدھا أمام المسطحات الخلفية .

أما النموذج (٢) ، (٣) ، (٤) فيتعلق بأمور إجهاد النظر من جراء الرؤية الضوئية للأجسام eyestrain . النموذج (٢) التخطيطي (١) يمثل إنحاء البصر إلى أسفل وكلمتا طالت مدة البصر إلى أسفل أدت إلى إجهاد العينين كما نرى ذلك في هذا التخطيطي من الشكل (١٣) .

أما التحصيل (٢) فيقسم إلى قسمين : العين التي في الظلام على العين تُجهَد إذا ما سطع إليها ضوء في الظلام كظلام الطرق العالية حينما تمر سيارات ذات ضوء عالٍ ومفاجيء ففي بعض الأحيان تعمى العين بناء على تغير وسعة الحدقة المستمر كما في التخطيطي الذي على اليسار والضوء القوي المفاجيء في الظلام والمستمر يجهد العين وربما أدى إلى العمى المؤقت .

النموذج (٣)

- ١ - وجود مساحات ضيقة وقليلة والنقص في الفراغ الحاصل بينها يؤدي إلى إجهاد كبير وزغللة العينان Relaxation .
- ٢ - يمثل التحول العنيف بين الورد الساطع والظلام الدامس يؤدي إلى إجهاد كبير مثل فتح المصباح وغلقه ليلاً ومستمرأ مما يؤثر في الشبكية ثم على الجهاز العصبي .
- ٣ - الفرق الكبير والخطيء بين مساحة الرؤية السوداء والانتقال داخلها مباشرة إلى تقاطع ضوئي ساطع يؤدي إلى الاجهاد .
- ٤ - كثرة تكيف عدسة العين والانتقال المستمر بين شكلين يؤدي إلى الاجهاد . النموذج (٤) يتعلق بالاجهاد :

- ١ - ذنبية الحركة الضوئية للمصباح وعدم إستقرار وشدة لمعان الضوء يؤدي إلى إجهاد كبير للعينين .
- ٢ - إضاءة الشمعة المستمر الغير منتظمة أو الغير متجانسة .
- ٣ - أ - الاضاءة على حاحز قابلية عكسه للضوء ضعيف أو هو يمثل مصدر ضعيف للضوء .

ب - شدة سطوع مصدر الضوء والتحديد به كالمصباح الكهربائي ذو السمعات العالية يؤدي العينين وبمعى الشبكة عماء مؤقتاً وربما طال لمدة ساعات .

النموذج (٥) يمثل سطوع الضوء مع توسع حدقة العين والخط البياني في التخطيط يمثل منحني يبين تغير قطر دائرة حدقة العين وضيقها عندما يزداد الضوء قوة وسطوعاً .

النموذج (٦) يمثل خطأً بيانياً على هيئة منحني يؤشر إلى تغير قطر دائرة حدقة العين خلال أية فترة من فترات ضوء النهار أو الليل وذلك من مكان جيد الانارة تبدأ بواحد من ١٠٠٠ ثانية ويهبط قطر حدقة العين إلى درجة واطئة تقارب او العشى وذلك بالانتقال من الضوء الساطع إلى الظلمة الخالكة .

النموذج (٧) يمثل قوة الاضاءة المناسبة لتحتشي الجهد البصر وأسباب الاجهاد .

وعلى سبيل المثال نبين سرعة القراءة وعدد الكلمات المقروءة تبعاً لنوع الانارة .

وهذا المخطط هو دليل لتجربة اختبار (شخص يقرأ كتاباً مفتوحاً على بعد ٢٥ سم ، ثم تغيرت إضاءة الكتاب . ثم نطلب من الشخص قائلين كم كلمة يستطيع قراءتها في دقيقة واحدة حسب كل إنارة وضعناها وعتبناها) وأشرنا في الرسم البياني على المحور الأفقي للضوء ودرجاته من ١٦٠ لوكس إلى ٤٠ لوكس أي شحنة دولية وانرقم ٤٠ شحنة باسب مسافة متر بعد الكتاب المؤشر والنور الرأسي يمثل عدد الكلمات المقروءة والخط بياني المحيى الأعلى (أ) باسب عبا سليمة عادية والخط المنحني (ب) يناسب عينا أبكها عمل طويل على سوء صاعى أو كهربائي مثلاً ، فعندما تزداد الاضاءة نرى أولاً أن عدد الكلمات المقروءة يزداد بسرعة ويتوقف عن الزيادة ابتداء من انارة تبلغ ١٠٠ لوكس (وحدة شحنة دولية للاضاءة وهي موضوعة على مسافة متر واحد) . وهذا أمر بالغ الأهمية ويجب أخذه بعين الاعتبار من أجل إضاءة أماكن العمل وغرف السكن ومشغل الفن وإنارتها .. والاضاءة الصحيحة هي التي تصل إلى ٣٠٠ لوكس وحتى ٥٠٠ وهو مايسر عمله وتطبيقه تقريباً في كثير من المرافق العامة .

## ٥ - رمزية الاضاءة من الناحية الفنية ومدلولها وعلاقتها برؤية القيمة فنياً

لكل إضاءة رمز ، وللون رمز ، ولهاتين العلاقتين صلة وثيقة بالفن التشكيلي أي كل نوعه .

نحن نعرف جيداً أن الضوء يلعب دوراً مهماً في الحياة الانسانية ، إذ لولاه لما كانت هذه المدنية وهذه العلوم والفنون التي نحن بصدددها . ومدارس الرسم والتصوير مختلفة باختلاف دوافع الزمن والرأي الذي وجدت ورسمت اللوحات من أجله ، وما دوائس العمارات ومضامينها إلا ولكل منها لون ومعنى . واللوحات التي رسمت من قبل رجال عصر النهضة من أرضيات ذهبية وهالات مستديرة للصور الفنية إلا رموزاً يراد بها التيجيل والرفعة لاعطاء مكانة عُلّيا بين الناس للقديسين الذين رسموهم واعلوا شأنهم وأعمال الفنان جيتو الزرقاء السماوية بتجومها البيضاء اللامعة واللوحات الكبيرة على جدران الكنائس كانت رموزاً سنأوية للتعبير عن مكانة القديسين وأتراسهم والسيد المسيح والخواريين من حوته يوم القيامة ... الخ . ولوحة العشاء الأخير لليوناردو دافنشي أول عمل فني لعبت به الاضاءة دوراً وقوة موحية لنا سر تجمع هؤلاء الرسل حول سيدهم المسيح والمعنى والرسالة التي يحملونها في أنفسهم مع روح الصدق والتضحية إلا شخص واحد منهم هو يهوذا الذي باع سيده بتلاتين من الدراهم وهذا النوع من الضوء الدرامي يعطينا الحياة الدرامية اليومية برسالتها العليا الخالدة ومعناها عن طريق توزيع الضوء والأبعاد الثلاثة في عمق منظور اللوحة من جهة أخرى .

ومنذ قديم الزمان نرى الضوء وشموعه النيرة تلعب دوراً تقليدياً في المراسم الدينية القديمة السماوية وغير السماوية وتمجد الضوء عامة وتطلق عليه المعاني المبهرة بالخير أو الشر . فالظلام عكس النور ورمز لمخاطبة واخوف والأرواح الشريرة كما هي معروفة في الشعوب الاسلامية والنور المضيء عكسها رمز للخير والبشر والسعادة كاللون الفاتح في الصورة يعطي معنى الفرح ، والفرح عند الانسان إفصاح سعيد عن العواطف الجيدة الغير متفهمه لديه وهذا رمز واضح لصراحة والايمان بها والتعبير .

والظلام رمز للحزن والأسى وقد تطور مفهوم الظلام إلى أن أخذته الشعوب رمزاً واضحاً في لباسها وعاداتها كرمز للخوف عكس الضياء أما الخير والرضا .

وانتقلت هذه المفاهيم إلى التصوير والرسم والصورة القائمة الألوان وضباؤها خافت ودانن تثير فينا نفسياً عوامل ذكرناها ومنها الرهبة ولكن مع كل هذا فهو رمز للجد والفرزانة والحكمة لذا نجد كثيراً من رجال الدين في مختلف العقائد والأحناس رمزاً للباسهم ووقارهم . والألوان الحارة في غالبيتها رمزاً للحركة العيمة والدفع والتبور في بعض الأحيان ، واللون الأحمر رمزاً للنار والمخاطرة والحرب والدم ، واللون الأصفر عند بعض الشعوب يعتبر لون النوم والخسة والدناءة وبعضهم يعتبره لون السمو والرفعة ولقدسية وتوزيع الألوان بين الرمادية والصفية Achro-Chroma عملية تنظيمية في رمزها لها مدلولاتها في الابداء والمعاني .

وأما التوازن الضوئي ، فهو وجوب توزيع المساحات الضوئية بالتكافؤ بين الغامق والضيء الوسيط ودرجة الضوء الفاتح وبين هذه الدرجات الثلاثة يجب أن تكون هناك درجات متسلسلة بينها فالأضواء البيضاء والرمادية اللون والفاخرة في اللوحة والتي تمثل المناطق المضيئة إضاءة عالية نسبياً إلى باقي مجموعة الألوان High light وعلاقة هذا المستوى من الألوان وتوزيعه بين الأضواء القائمة والمتوسطة الضوء مثلاً وارتباطات بعضها البعض موسيقياً ومعنى وإيضاحاً للمبصرون كل تلك العملية تساعد على إعطاء مدلول تشكيلي لموازنة الضوء ضمن مدلول ضمنى لاضهار الرؤية في العطاء الفني . وفي مدلول موازنة الكتل مع تناظرها .

وتوزع سيطرة الإضاءة إلى ما يلي في اللوحة الفنية أو أي عمل آخر تشكيلي :

- ١ - سيطرة الإضاءة العالية في غالبية اللوحة High gum
- ٢ - سيطرة الإضاءة المتوسطة في غالبية اللوحة Medium gum
- ٣ - سيطرة الإضاءة الخافتة في غالبية اللوحة Bus gum
- ٤ - سيطرة الإضاءة عامة في مجال لون واحد موحد للوحة .
- ٥ - سيطرة الإضاءة سيطرة جزء معين من ضوء على كل مساحة اللوحة ويكون بمزلة مركز معين .
- ٦ - سيطرة الإضاءة المختلفة كعمق فراغي للأبعاد الثلاثة في اللوحة .
- ٧ - سيطرة الإضاءة على الأشكال المرسومة وإعطائها أضواءً مختلفة تمثل أبعاداً وعلاقات فيما بينها مختلفة .
- ٨ - سيطرة الإضاءة وتوزيعها على كل جزء من اللوحة ونتيجة لهذا التوزيع تخرج مفهوم كل جزء من أجزاء العمل الفني له مدلول موحد يساند العمل العام بشكل نعمة متجانسة .

هذه المدلولات الضوئية ذات العلاقات المباشرة بالقيمة الضوئية لمعلم اللوحة . أي كانت تلك اللوحة واقعية أو تجريدية ولكل أسلوب في الإخراج والانباع له أسس وقواعد تتبع للنظم .

وعملية تنظيم الضوء هي الأمر الرئيسي في إخراج الرؤية الواضحة في اللوحة لأغراض السمة النهائية المدركة هذه المدلولات الضوئية إن كانت ألوانها حيادية الضوء Achromatic light أو ضوءاً ملوناً

Chromatic colours أو بين بين كلها تضيء الرؤية للمشاهد ليتحسس القصد الموضوعي الذي يهدف له حين إخراج العمل الفني إلى حيز الواقع المشاهد .<sup>\*</sup>

والتوزيع الضوئي في التصوير الزيتي أو بغيره من المواد هو ليس عملية تدرج ضوئي حسب السطوح الخمسة للكتل أو الأجسام فقط . بل عملية الضوء تتكون في التركيز على كثير من مراكز اللوحة باللون العام أو الفاتح لأسباب إنشائية ترتبط بالهدف البنائي الموضوعي للوحة وفي هذه الحالة للتعبير عن القصد السابق للخير أو الشر ، أو الجمال والقبح ، أو للتأكيد على هدف معين في اللوحة ، أو لسبب درامي ، أو عنيف مأساوي ، أو لإظهار الخطر ، أو للسحنة اللينة الخسيسة التي تمثل الوشاية والدس وكل ما إلى ذلك . نستند بالتعبير عنها بالضوء واللون وتنظيم علاقاته مع باقي مكونات اللوحة . وهذه الخاصية لها مفعول السحر والتأثير النفسي على المشاهدين وتأخذ بحرى السيطرة الخسية بالعلاقات ما بين اللوحة والمشاهد .

إن حسن تنسيق الضوء وتعاريه التعبيري من المضمون وأهدافه عملية قائمة على الحس المدرك في تنظيمها وناقلة لأهداف اللوحة كعمل فني وإبداعي ينوهج دائما بالسحر الجمالي التعبيري عن مقاصد النفس الانسانية وإنفعالاته المتعددة ورغائيه ونقله إلى الأجواء المناسبة للموضوع وبجسمة لجلال الموقف المصور فيها . وهذا مما يجعلنا ندرك تصويرياً الوحدة الكلية للضوء خلال العمل وكيفية إخراجها لإيلاء رسالته على الوجه الأفضل .

# المبحث السابع

## تطبيق القيمة الضوئية إنسانياً

- ١ - القيمة الضوئية وعلاقتها الانشائية بالرؤية الفنية \* .
- ٢ - المدلولات الموضوعية وإخراجها إنشائياً من ناحية قيمة الضوء

### ١ - القيمة الضوئية وعلاقتها الانشائية بالرؤية الفنية

للإضاءة معاني متلازمة :

- أ - الإضاءة الفيزيائية أو الطبيعية Physical light and value .
- ب - الإضاءة وقيمتها الحسية Sensitive value of light .
- ج - الضوء والقيمة واللون وعلاقتها الانشائية The consrancies of the field

#### ١ - الإضاءة الفيزيائية

هي الإضاءة المعروفة التي تأتي من مصادر الطبيعة كالشمس والقمر والبراكين والمجموعات الشمسية الأخرى نحن نعتمد هنا على ضوء الشمس ونحليل الطيف المنون انما بنا كمصدر للضوء الطبيعي وتحليله الملون ومدى ومقدار إستخلاص هذا الضوء الطبيعي للأغراض الفنية وخاصة التصوير الزيتي كنموذج حي لأعمالنا . عملية الإضاءة الفيزيائية على الأجسام الحية إما أن تكون تلقائية وطبيعية أو ينظمها الانسان حيث يحصر مصدرها بمقدار معين كما يفعل في المشاغل الفنية Studios وفي رسم الأشخاص والموديل العاري والطبيعة الصامتة تسلط إضاءة بمقدار معين لغرض معين نفسي يؤثر في المشاهد وما أعمال رامت إلّا نموذج للإضاءة ذات القيمة الطبيعية الفيزيائية ولكن تأثيرها الدرامي الديني بالغ الحركة والتركيب . والسينما الحديثة خرجت من نظام التصوير داخل الستوديوهات وبدأت تصور بالألوان عن الطبيعة مباشرة وبمختلف الأوقات وربما حتي في الليل وضوئه الضعيف مستعملين بعض المصابيح الكهربائية المساعدة مع المرشحات .

#### ب - الإضاءة وقيمتها الحسية

توزيع الإضاءة في العمل الفني وخاصة التصوير على اللوحة من الأمور الحدية للقيام بعرض يتناسب مع الموضوعية والرؤية والغاية المنتجة تلك اللوحة وخاصة بالألوان . فكل موضوع ألوانه الخاصة وإن كان الموضوع تجريدياً وربما كان هدفه نفسياً أو موسيقياً أو درامياً أو مأساوياً كل حسب الرعة وربما كان الحس الضوئي المقاس به العمل زخرفياً أو تزيينياً كما حصل عند الأنطباعيين مثلاً . أو الأغراض الحسية للضوء، وقيمه وإن كانت تلك الأضواء مصدرها الطبيعة والشموع والكهرباء وهي الفعل القائم في تحريك الحياة المرئية في العمل التصويري . وهي التي تنضج الرؤية الحسية المعقدة من الناحية التكييفية للوصول إلى هدف أدبي أو فني كما ذكرنا . والضوء المحسوس هو ذلك الضوء المنظم بأسلوب الفنان الناتج عن اسلوب توليئه للوحة وتوزيعه



للألوان الحارة والباردة والرمادية بدرجات متفاوتة ومرتبطة إما من ناحية التجانس Harmony أو التضاد contrast أو بين بين لغرض ابداء معنى حسي مقارب لمعنى معين عند رؤية المضمون . إن هذه لعملية برمتها تسمى عملية توزيع القيم الضوئية واللونية الخمسة المساندة لظهور رؤية المضمون المطلوب تصويرها .

### ج - الضوء والقيمة واللون وعلاقتها الانشائية

لكل تكوين إنشائي أو باني أو معماري له أضواءه الخاصة المميزة له وانحرته لمعانيه المكون من أجنها ذلك الانشاء .

لو أخذنا مشهداً طبيعياً عند الغروب مثلاً ، لوجدنا الاضاءة وألوانها وإنشائها يختلف عن نفس المشهد عند الظهيرة ولكل مشهد له علاقة لونية بحركة لموضوع ومعطية له الحياة عن طريق تحريك الضوء في نوره وظلاله ومساقطه على الطبيعة . هذا من جهة ومن جهة أخرى الضوء يبرز الناحية الأدبية في مختلف المواضيع . مثلاً : الضوء اللوني ودرجاته في لوحة تمثل ١٧ تموز ذات ألوان ولها مدلول يختلف عن لوحة تاريخية تمثل المأمون يستقبل العلماء في مجلسه .

إن الألوان الأولى عتيقة حارة درامية متحركة فيها شيء كبير من التضاد الضوئي الملون contrast of value سينا لثانية تمثل ضوءاً هادئاً مصحوباً بعلاقات ضوئية متجانسة وفيها من الألوان الزرقاء الباردة والحيدية أمر كبير .

والألوان الغروب تحتاج إلى ألوان ذات درجة عالية من التشبع اللوني اختار hat saturated colors وتعطي معنى نقيصة الشمس الحمراء أو البرتقالية . أما ألوان الثورة تصطبغ بقم ضوئية عتيقة تتأرجح بين الحار والبارد القوي مع حركة عتيقة للأجسام تختلف الانحناءات العتيقة ومستندة بحركة إنشائية غير مستقرة ومنطلقة في العف الحركي النفسي المنسرب بالقلو والاندفاع .

أما الثالثة لوحة مجلس الخليفة العلمية ذات طابع الهدوء والتأمل وألوانها متقاربة متوسطة التشبع تغلب عليها الزرقة والرمادية (وهذه الألوان تعبر عن الأمل والتفكير والهدوء) ودرجاتها الضوئية متوسطة الاضاءة وتوزيعها عادل على كل سمات ومساحات اللوحة بالتعادل بعكس لوحة الثورة .

وهذه امحاذج قياس بسيط لكيفية صياغة القيمة الانشائية الضوئية وهناك سيادة البقعة اللونية كضوء حار أو بارد والصور تمتاز ببقعة حارة قليلة المساحة بينما بقية مساحات اللوحة ألوانها باردة فاتحه والعكس بالعكس وموضوعه يهدف معين ، إن هذه الطريقة تسمى سيادة اللونية للتركيز على المدف المطلوب والتأثير على المشاهد ضمن المضمون .

### ٢ - المدلولات الموضوعية وإخراجها إنشائياً من ناحية قيمة الضوء .

بحث هذا الموضوع التشكيلي يؤخذ من زاويتين هما :

أ - شكل الضوء في الفراغ .

ب - نوعية الضوء الواقع على الأشياء والأحسام في الفراغ .

## آ - أشكال الضوء في الفراغ

شكل الضوء في الفراغ يتوقف على عوامل ثلاثة :

### العامل الأول :

توزيع الضوء من مصدر طبيعي كالشمس بواسطة فتحات جدارية أو زجاجية أو من مصدر من أحد الأجهزة الضوئية أو من عدد منها وهذا العدد يمثل الوحدة (لوكس) تحد كمية المصدر الضوئي كما تستخدم هنا صفائح أو شرائح سائرة للضوء أو عاكسات ضوئية لتغيير وعكس اتجاه الضوء وكذلك تستعمل في فوهات الأجهزة عدسات عاكسة مقوية أو نافذة إلى مدى أبعد . وهذا التكوين الضوئي بواسطة هذه الأجهزة المعقدة نسبياً يشكل مسألة فنية . ويمكن لنا تبسيط وتصنيف هذه العملية إلى أربعة أساليب للتوزيع وهي :

١ - وحدات العدسات أي أجهزة ضوئية في مقدمتها عدسات وهي على هيئة أسطوانات فارغة داخلها مصابيح ضوئية وفي مؤخرة هذا الجهاز الأسطواني عاكس للضوء يعيد الضوء إلى العدسة ليخترقها الضوء ويكبر حجمه ومساحته ويسقط على الفراغ أو السطح وهكذا تحدث مجموعة أضواء مرسلة إلى الفراغ عن طريق مجموعة من الأجهزة الأسطوانية ذات الصفات المتشابه كمصدر للضوء متعدد التدفقات ولكن سقوط الضوء على المساحة العمودية التي أمامه لا يفقده الفعان وقوة الضوء بل يزيد منها ويحانس التكرار الضوئي في تقوية الدفع الموسع على مساحة أو مساحات فراغية عمودية وأنواع هذه الأسطوانات الضوئية عديدة (بروجيكتور) منها ذو فوهة أمامية دائرية موازية للقاعدة وهي اسطوانية أو ذات فوهة مخروطية واسعة الفتحة توزع الضوء على مساحات واسعة في الفراغ لأغراض إنشائية ضوئية مختلفة (شكل ١٤) .

٢ - أجهزة ذات عدسات وفتحات واسعة ترسل الضوء متشعباً إلى السطح المسلطة عليه الاضاءة بحيث لا تفقد لمعانها بل توزعه بالتساوي فيظهر السطح المورع عليه ذو درجة ضوئية واحدة ومتساوية الجنبات . شكل (١٤ ن ٢) .

### ٣ - وحدات الضوء المتدفق

تعطينا هذه الأجهزة وسوعاً ضوئياً في التوزيع الانشائي للضوء ولكن قوة الضوء هنا تكون أضعف من دفعه الأولي من مصدر الأجهزة وتكون من ستارة ضوئية مفتوحة في داخل الجهاز للمصدر الضوئي وخلفه عاكس ويتوقف التوزيع الضوئي على هيئة السائر والعاكس . والأجهزة يمكن التحكم بها بين السائر والعاكس للحصول على إنارة متدفقة مختلفة الدرجات والنعان وكلما ابعدا المصادر الضوئية عن السطح العمودي أو الفراغ المراد إنارته كانت قوة الضوء أقل من منطقة المصدر .

### ٤ - وحدة الضوء الشريطية

تعطينا توزيعاً ضوئياً عريضاً على شكل مروحة يد نسائية ياباية . ونظراً لأنها تستخدم مصادر ضوئية متعددة الفتحات متساوية القوة الصادرة عن كل منها مثل أنابيب الفلوريسنت مثلاً فإن الضوء الشريطي هذا لا يحدث ظلالاً عاكسة قوية بل تكون أغلبها باهته . الشكل (١٤ ن ٣) .

### العامل الثاني :

هناك عامل آخر يساعد على تحديد شكل وهيئة الضوء في الفراغ وهو الذي يحدث نتيجة لاستخدام

موزعين أو أكثر والمشكل الناشئ من الكتل الضوئية الموزعة وكذلك الاتجاهات التي تأتي منها تعتبر بمثابة امكانيات لتحقيق التنوع في الهيئة . شكل ( ٤١٤ ن ٤ ) .

#### العامل الثالث .

الموازنة بين اللمعان والتحرك اللوني الضوئي والتشبع الصافي في لون الشكل والتكوين ذات تأثير مباشر أيضاً ومثل هذه الموازنة تشبه وضع الألوان على أي سطح كان . والفرق الوحيد أنها مسطحة كمية ضوئية أكثر سطوعاً ولعناً أو على العكس أقل اشراقاً وخفوتاً وإعتاماً أو أي كمية من الضوء اللوني المختلف في الفراغ أو على السطح بدلاً من صبغ النوخة بأصباغ ثابتة .

فيها يمكن إيجاد ألوان ضوئية من شرائح ضوئية ملونة وإسقاطها على سطح وحجبها عند المنقضي وبهذه الطريقة نحافظ على لون الفراغ أو السطح أساساً . بينما ولو وضعنا ألواناً مادية على السطح ربما استفدنا آتياً من لون السطح ولكن لا يعود يخدمنا في أغراض أخرى .

والأجهزة الصناعية للضوء المتون وقيمته المختلفة قد تطورت ووصلت إلى تعقيدات أخذت تلعب دوراً كبيراً في كثير من القضايا المتعلقة بالتصميم والسينما والمسرح وأساليب التلوين الفيريائي العلمي وغيرها من الأمور الصناعية كثير . \*

#### ب - نوعية الضوء الواقع على الأشياء والأجسام في الفراغ

من الواجب الكلام عن حركة الضوء على السطوح المستوية أو المستديرة أو الأسطوانية أو حركة ضوء الشمس في الطبيعة وكيف تنتقل ظلالها على الأشجار والجبال والوديان في مختلف ساعات النهار وأوقاته .

واللون يؤثر فنياً من جراء هذه الحركة وضوئه وقيمته وسوف نبين ما قد يجري فنياً على الأشكال : \*\*

١ - قد تكون حركة طبيعة فعنية قائمة في الأشياء والأجسام والهيئات أو في الضوء نفسه أو في ألوانه وتؤثر الحركة في الضوء وفي الشكل سواء بسواء .

٢ - إن أي تغيير يحصل في لون الضوء سوف يغير من قيمة الحياة التشكيلية بمجموع مفوماتها .

ومن الواجب إعطاء بعض اعماذج الفنية وقيمها لهذه الأعراض :

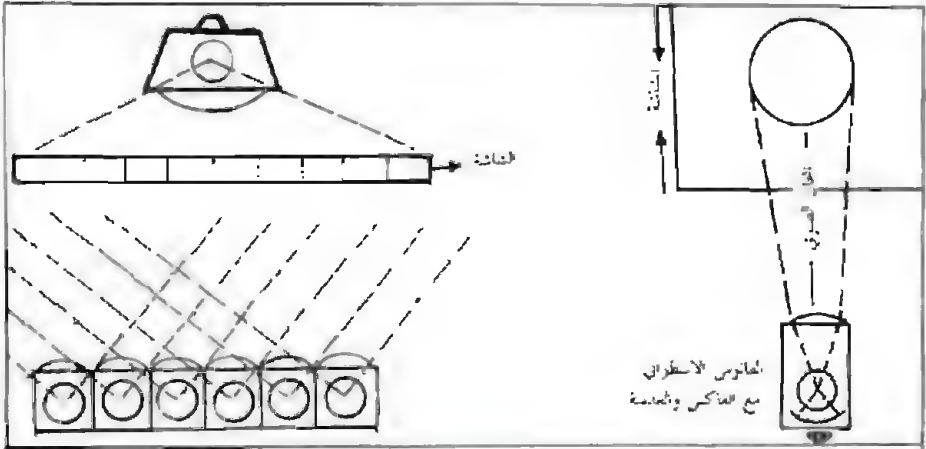
#### أ - الاضاءة الفوتوغرافية

عملية تكوين مصادر ضوئية بدرجات معينة وتسلطها على الجسم المصور لاعطاء درجات من الضوء الرمادي (نتيجة طبع الكارت المصور) (أو الملون) نتيجة لتشريحة المطبوعة وكما يحصل في التصوير السينمائي .

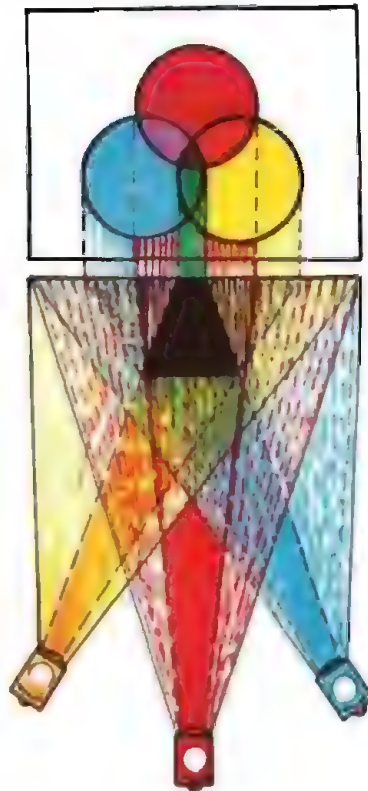
#### ب - إنارة دور السينما والعرض والمسارح

نعتبر هذه الحقول الضوئية بمجالات خصصة لاستخدام أنواع مختلفة من الألوان والدرجات الضوئية . ومن هذا الحقل نأخذ الاعلانات الضوئية ، والكهربائية الشائعة في الساحات العامة ومن المحتمل استخدام امكانيات الضوء الغير مباشر لاعطاء ظلال صافية أو ملونة وبدرجات متفاوتة لخصر الغرض

شكل (١٤) القيم الصوتية والنوعية ومصادرها وتوزيعها على شاشة بيضاء  
 ن (٢) للمصدر الخروطي المنعكس



ن (٣) الوحدة الشريطية المنكورة



ن (٤) شلال كاملة ونصفية لمسافات لونية ثلاثة ألوان رئيسية على شاشة بيضاء، والخطوط من ثلاثة مصادر

الذي من أحله وضع ذلك الصوء .

وكذلك إضاءة المسارح ونوعية الصوء الذي يحث ألا يؤثر بشدة على المشاهدين بين صوء القاعة وصوء المسرح حين رفع الشاشة كي لا تعب العين ولا تتأثر البادات البشرية بحيث يكون الصوء عاملاً نفور للمشاهد . وأن تتصف هذه الاضاءة بتنسيق مع الحركة القائمة على المسرح ولأغراض العرض المسرحي بالتعاون وأما إضاءة فيدخل فيها التعقيد الصوفي حيث لا حصر له .

#### جـ - الاضاءة المعمارية

نحن لا نخوض في التفاصيل بل بعضي الأسس في تكييف الاضاءة المعمارية حيث تكون مريحة للنفس البشرية والمعين ولا تجهد الإنسان بتقل ضوئي يغير من نفسيته ويجعله تعباً . بل نوجد الأحواء الصولية المناسبة التي تساعد على تحمل الحياة داخل هذه المباني كل بالذي يرضينا .

#### د - اللوميا (فن الصوء المتحرك) \*

عرفت هذه العملية بصفة فية واضحة : حيناً قام المعرض الأول سنة ١٩٧١ في صالة كونكوران نغفن في واشنطن حيث قُدِّمَ للجمهور برنامجاً متحركاً لألوان جميلة تظهر على شاشة ، وقوامها ألواناً ضوئية متشابكة متحركة متداخلة . الفنان الذي قام بهذا العمل اسمه (توماس ولغريد) Tomas wilfred وسميت باسمه (لوميا توماس ولغريد) وقد عرض جميع تحضيراته وتخطيطاته للألوان التي وضعها وصنعها هذا المعرض حتى حققها أمام الجمهور وحقق هذا المعرض من قبل (الكونكوران) في عرض أقامه في مدينة نيويورك .

وشجحه على تطوير هذه اللوميا بأن عرضها كل أنواع وشاشات بيضاء عنها حركة اللوميا على هيئة غيوم كثيفة متحركة متداخلة تنصف بالبطء مرات وبالسريعة المتداخلة مرات أخرى وعرض هذا العمل مع أوبرا شهرزاد لبرميسي كورسكوف وكانت حركات وعموم لونية خلفية تساعد على الاستمتاع بالموسيقى لهذه الأوبرا وكان ذلك سنة ١٩٣٩ في مدينة نيويورك .

وقد قورن هذا اللون من التصوير الحركي الكهربائي بعصر الدرة ومقدارها واعتبر حركة اللون الكهربائية متشابهة جداً إلى جنب مع الطاقة الذرية وأهميتها من الساحة العلمية ومحوها في القرن العشرين ومتجانسة في تكوينها الذوي .

إن هذه الألوان التجريدية المتحركة تُحضر بواسطة أجهزة كهربائية يمكن تسليطها على جدران ملساء ملونة وصامتة أو بيضاء ثم تبدأ بالعرض ويتحرك معها نغم موسيقي لتخلق جوّاً شعاعياً فيضاً من المعاني المتشاعمة لونية وموسيقياً .

والآن في الخافل الفنية لها أهميتها ، وقد أدخلت كإثارة للمسارح والمراقص والسبها وهي تلعب دوراً حيالياً

\* The art of light and color: by Tom Douglas Jones P. 22-23-24 Pub. by V. N. Kneigold Co. New york 1978.

\*\* كلمة لوميا (Lumen) وهي كلمة تعطي معنى الصوء والأضواء واللوميا التسمي والامتصاصات الصولية والأجرام الفويجة كالشمس والقمر . الخ. وقد اصطلاحوا على كلمة لوميا لتفهم عن الضوء المتحرك أو اليوم للون في الحركة صاعداً ويرجع صولها إلى الأجهزة الكهربائية التي تقوم بداء العرض وتنعكس أضواءها على سطوح بيضاء تظهر حركة هذا الصوء المروج من قبل مصادر كهربائية ملونة ذات حركة متداخلة مما يبين ظهر انعكاسها الصوء المتحرك على الشاشة البيضاء . وقد سبقت في بعض الأوقات العائنة والسياتية لأظهار علاقة حركة اللوميا بموسيقى التصويرية وحت حاشاً طيباً في عالم التمرني وحاشاً في أمريكا

مساعداً للدراما ومشتقاً وقد أدخلت كإضاءة في كثير من المرافق المعمارية والتحتية ولها عالمها الخاص لونياً وضوئياً في أجواء الكاباريات والحداث والمناحف وغيرها .

إن الخاصية التجريدية أو الزخرفية الحرة التي تتدعها هذه الانارة المبتكرة المتحركة ذات جمالية عالية وجو لوني وضوئي أحاد فيه نزعة إلى التحرر التكويني للون لا صفة تشكيلية له معينة بل دائب الحركة دائب التكوين دائب التلون دائب الضوء مما يجعلنا منبهين في هذه الايمآت الابتكارية التي لا حدود لها .

إن هذا الانشاء الآني التكويني للون هو آخر ما توصل إليه الانسان في عالم الضوء اللوني وقيمه وهو مفتاح كبير لجولات من الألوان وأضوائها التي ربما ستؤثر على التصوير التجريدي الزيتي الثابت وتعطي له دوافع لونية كما يغذي قاموس اللغة لغة الشاعر أو الكاتب .

واللون هنا يحد ذاته موضوع ضوئي إنشائي بحث ولكن حين اخراج قيمه سوف يكون له مرد عال من الناحية التقنية التي لها معان أدبية وموسيقية وتشكيلية وضوئية ترتبط باستخدامها بثبات من ناحية الوظيفة والخص الانساني .

والحركة الضوئية هذه تعتبر حالياً من مظاهر التفوق الضوئي الملون الذي يمثل تقدم العصر والسيطرة على ظلام الليل والأقمية والصلات وتجميل المدن والمرافق العامة التي يحتاجها الانسان لتكملة حياته اليومية بعد ضوء الشمس حيث يلهو من تعب الحياة الصناعية التي تنهك أعصابه .

وهذه التلونين تطور بحركة سريعة حيث الابتكار في تشكيله وتكوينه فنياً وأدبياً في كثير من الأعمال الجمالية حيث أثر ذلك في تقبله نفسياً واجتماعياً .

التزيينات الحديثة الليلية تعتمد على حركة الضوء الملون المتنوع والاختراع المسرحي يعتمد كذلك العمارة الحديثة أدخلته بشكل واضح ومبسط لتكوين أجواء مناسبة للفراغات المبنية كالدخل والبارات والسكن والصالات وقاعات الاجتماعات .

والضوء يلعب دوراً مهماً في حياة الانسان الحديث وقد أثر في طاقاته وتذوقه الجمالي إلى حد كبير حيث أصبح جزءاً مهماً من حياته الرئيسية لا يمكنه الاستغناء عنه واعتاده الكبير في كثير من اقتصادياته وفعالياته . ولا ننسى ما للضوء من قيمة علمية حيث له اليد الأولى في تفسير كثير من ظواهر وأبعاد وأحجام انجرات والكواكب والأجرام السماوية والفلازات والقوى المغناطيسية والكهرية وما إليها . وهو العنصر الفعال في الحياة على هذا الكوكب .

# المبحث الثامن

## توزيع القيمة الضوئية

١ - توزيع القيمة الضوئية عملياً .

٢ - اغراض التوزيع .

٣ - العلاقات الضوئية .

٤ - جمالية الأبقاعات الضوئية .

### ١ - توزيع القيمة الضوئية عملياً

لاشك أن توزيع القيمة الضوئية في العمل الفني هو بحث أساسي يشمل جنبات العمل ويتصل بموازنة السطوح ودرجات ضونها . وكذلك المساحات الهندسية وكيفية معالجتها لونها وهذا اللون يؤثر على النفس البشرية كعامل ضوئي . ولصيح التوزيع الضوئي اختلاف في المساحات والمظهر ومن حيث الأساس فهي تنتمي فواعده إلى عالم واحد وهو عالم الضوء وأهميته تركيزه وعلاقته .

الهندسة المعمارية تعتمد على الابصار الضوئي للألوان ووظيفتها داخل الفراغات التي تشكلها هذه العملية . التوزيع الضوئي في الرسم يكون منسوباً إلى اللون ودرجاته وكيفية تنويع هذه الدرجات اللونية المضيفة ضمن مساحات ومساحات معينة كما في الرسم الزيتي .

التوزيع في عالم النحت له ضياء أغلبه ينتمي إلى عالم اللون الواحد ودرجاته تقريباً وكيفية القيام بهذا الضوء حسب المدرسة والأسلوب والخطورة التي ينتمي إليها ذلك الفنان .

لون الجبس أبيض وله درجاته حسب الملمس الجبسي .

ونون البرنز له درجاته ولمسه المعدني المعروف .

ونون المعادن ودرجات ضونها وانعكاساتها لها عالمها المعروف حيث الصقل واللمعان والخشونة الصوتية أو الأكسدة .

أما الفخاريات فتقسم الاضاءة فيها إلى ثلاثة أنواع :

أ - توزيع ضوئي غير مزيج بالألوان أي مفحور كالآجر والأواني المقفورة فقط ولها ألوانها وانماأتها التابعة للون الفخار الطيني وتسمى فنياً Terra cotta .

ب - والفخاريات المرسجة على درجتين أساسيتين من لضاءة الأولى درجات متفاوتة من الألوان اللامعة الراقه العاكسة لشدة الضوء والثانية مرسجة غير ماعة ولا تعكس غير ضوء لوني متساوي الأطراف تقريباً فقد اللمعان .

إن هذه الدرجات واضحة في التوزيع الضوئي مع مقوماتها .

ج - وهناك التوزيع الزحرفي المحدود العمق والأبعاد والذي يستند إلى حدود الخط يسانده اللون ذو درجات

متفاوتة تستند إلى موازنة وإيقاعات ضوئية جمالية معينة تنسب إلى المدرسة التي يمثلها العمل الفني على سطح واحد أو نسيج واحد أو زجاج واحد .

النصوء على السطوح الواحدة تختلف درجاته باختلاف المواد التي يكوها ذلك السطح وطبيعة الضوء الذي يعكسه ذلك السطح

أما الحفر الفخري على الزجاج لنصف شعاع له درجاته الضوئية .

والحفر على الرابا له درجات ضوئية أخرى تختلف .

والحفر على المعدن الصقيل له ضوء آخر غامق .

والحفر على الخشب له درجات ضوئية هادئة معينة .

والحفر على الرغام والآجر له درجات أخرى وهكذا .

فالضوء المعكس من أي سطح أو مادة يعطي معنى صوفي مختلف عن طبيعة وضوء المادة الأخرى .

أما النعمان للمعادن والسطوح المصقولة ذات أساليب متعددة في عكس الضوء ودرجاته وألوانه نعرفها عبر احصاءات بالتجربة والخس الجمالي والرغبة .

إنعكاسات ضوء البيئة المحيطة بالجسم وخاصة في مراكز العتمة وفي ظلاله .

## ٢ - أغراض التوزيع

سقسم التوزيع الضوئي اللوني والمساحي إلى ما يلي :

١ - تقسيم الضوء في الفراغ المعماري ونماذج منه .

٢ - توزيع اللون الضوئي والمساحي هندسياً في التكوين الإنشائي على اللوحة .

٣ - توزيع الضوء على النحونات المختلفة وعلاقته بالبيئة صوتياً ولونياً .\*

هذا التوزيع المتباين في الضوء هو أمر طبيعي يحكم مواد المكون منها ذلك العمل الفني والضوء الساقط عليه يعكسها بالقيمة الضوئية المنقطة لونياً تلك المادة .

### ١ - تقسيم الضوء في الفراغ المعماري مع نموذج له

إن التبسيط الفراغي في النواحي المعمارية وكبر مساحة الأرضيات والحدائق ونفاضة الشبائيك ووسوعها أمر شائع في الأعمال المعمارية الغربية وهذه المسائل التجريدية الحديثة استرجع ألواناً ودرجات مختلفة للأضواء حيث تكون مسافطها غير مباشرة لتسكن هذه الفراغات ولا تنمي الألوان المكسوة بها الجدران . أو ربما كانت الأضواء منونة مقصودة تكسب الجو روحاً رومانسية وتعبيراً جيداً عن فعالية المكان الذي تشغله الأضواء . ومن هذه الانطلاقة نحن نعتقد أن الغرب له روح تجريدية في تفهم الضوء المنون لكساء الجدران يتفق وفلسفته الجمالية وتجريده كما بشرق مفاهيم لونية وضوئية تكسو جدرانه الحارة صيفاً والباردة شتاء كما في المناخ الصحراوي الشديد الأضواء هاراً فاسي الظلام ليلاً ولكل له مسأله ومبرراته السكنية لراحة الإنسان الذي

\* نرى هنا ذلك في الباب الرابع (الفراغ) حول وجود الجسم على الفراغ . درست علاقة الضوء بالبيئة وضوء البحر وعلاقة العلاقات الخارجية للأجسام الثلاثة الأبعاد بما يحيط من ضوء وإن كانت تماثل أم أحياء ثم مسرح متحرك أم على سبيلها (المؤلف)



يعيش داخل هذه الملاجئ الحياتية المعاصرة .

أما المباني المدرسية والمكاتب والمخازن لها ألوان مقاربة باهته تنتمي إضاءة ألوانها إلى البياض أو الرمادية البسيطة ذات الدرجات القليلة المتقاربة وتضاء بإضاءة شريطية على الغالب وشبابيكها عادة تضيء بضوء النهار لكن مساحاتها وغرف الحدائق المنظمة المزروعة حولها .

ومن بعد الحرب العالمية الثانية درس المعماريون ألوان لأغراض الضوء والحرارة والبرودة والتبسيط ويضيف إلى المبني مظهراً جمالياً غير اعتيادي وكما ظهر إذا أممي استعمال اللون يصح مصدر مضائقه وفلق واشتزاز وكلما زادت حدة اللون ونصوعه الضوئي كلما زاد خطر تأثيره .

**ومعروف أن اللون لا يحسن إضاءة مبنى سيء التصميم ولكن إذا اسيء استخدامه في مبنى حسن التصميم أُلحق بالمبنى ضرراً بالغاً لا يوصف .**

نجد إثارة المدارس تستوجب ضوءاً مناسباً كافياً للقراءة ومساعداً على الحركة وكذلك المكاتب والمخازن المختلفة (الشكل ١٥) .

والمستشفيات تحتاج إلى إضاءة رمادية اللون للجدران مع الإضاءة المتوسطة أو الخافتة إلى حد معين حيث لا تغلق أو ترعج نظر المريض ولا تتبع القضايا الجمالية للإضاءة بقدر ما تكون صحية وبمبسورة الأطباء .

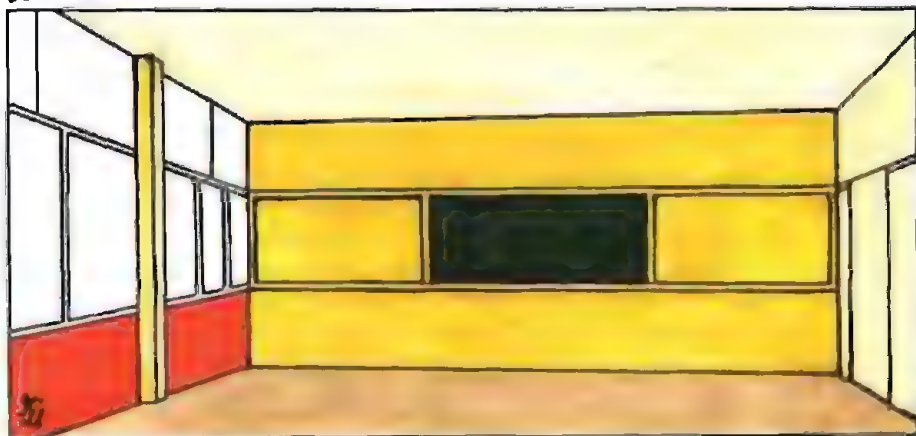
والألوان المتضادة contrast يمكن جعلها في مداخل تجارية ومكاتب الشركات للإعلانات في هذه الوحدات أو في مرافق صالات الترفيه والكناريات مثلاً (شكل ١٥ - ن ٣) والألوان المتسقة المنسجمة تكون في صالات السينما وصالات الاستراحة والاستقبال ، أما المعارض والمتاحف فخير الألوان **لها هي الألوان البيضاء** الخيادية التي تعكس ضوء الفتحات بكميات جيدة ولا تؤثر انعكاسات ألوانها على **المروضات** والأعمال الفنية .

شرح الشكل (١٥) حول الإضاءة المعمارية وتوزيع ألوانها لمساعدة الفراغات على قبولها حياتياً حسب الأغراض التي بنيت وصممت من أجلها .

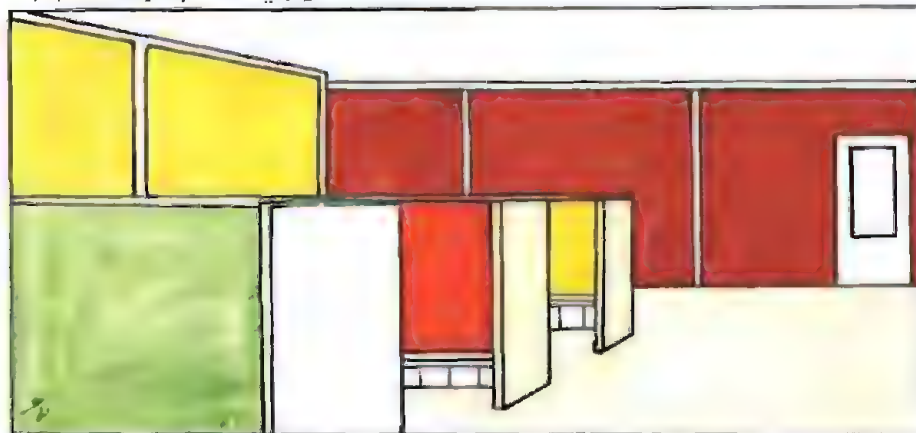
أ - النموذج (١) يمثل قاعة درس في مدرسة قسمت الشبايك ضوئياً كجدار كامل من النصف الأيسر وأسفل الشبايك لون الجزء الجداري هذا بلون حاد غامق لامتصاص الظلال وتقليل سرعة الوهج الخارجي وخاصة في البلاد المشرقة طول النهار . (البلاد العربية مثلاً) أما الحائط الأمامي أي (صدر القاعة) فقد وضعت فيه السبورة ولون بلون قائم لظهور عملية الكتابة بالتبشير عليه . وهذا اللون العام نلصدر يفضل أن يكون بلون فاتح ودرجاته الضوئية ودرجاته عالية مثل اللون الأصفر المضيء والحوائط المقابلة للشبايك يفضل أن تكون ألوانها فاتحة تقوم بدور عاكس لنصوء الخارجي لتثير قاعة الدرس وتساعد على رفع قبة ودرجات الإضاءة داخلها والأرضية تفضل أن تكون بلون رمادي غايته الامتصاص الضوئي وعدم الانعكاسات المتعبة لأعين الطلبة مع تشعه وامتصاصه لون الأرضية الحاصلة من مرور الأشخاص عليه .

ب - النموذج (٢) يمثل صالة أو قاعة يمكن أن تكون مكاتب لشركة أو صحافة أو دائرة حكومية ويفضل أن يكون الجدار الأمامي لونه غامق دائي لامتصاص الضوء والشعور بعين المسافة والفتحة النابتة على الجيب تمثل منطقة إضاءة وعمق مرعي . أما الفراغ يفضل أن يكون سطوحها الخارحة بالوان فاتحة لتقوية

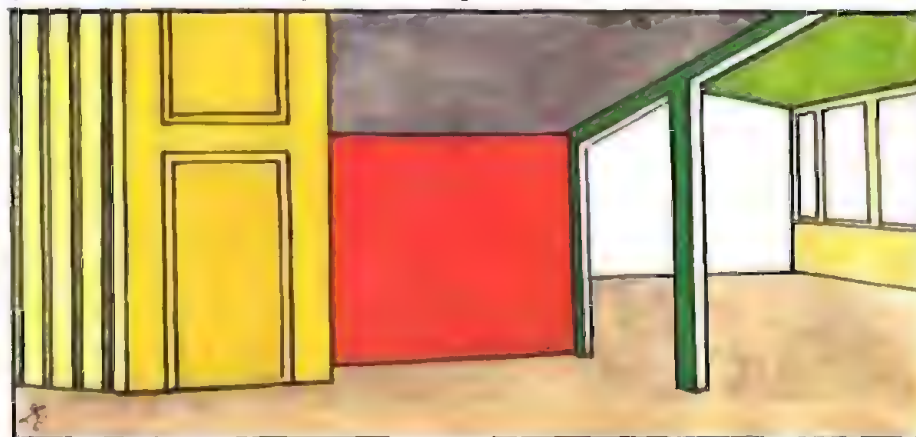
شكل (١٥) أساليب الإضاءة في مرافق الهندسة المعمارية المتعددة الأغراض وكيفية صياغة ألوانها سداً لهذه الأغراض  
 ن (١١) صالة دروس



ن (١٢) صالة مستشفى وتلي الإضاءة اللونية أو مكاتب للدراسة



ن (١٣) مدخل حديث لمعمارة ذات ألوان متضادة يضاهيها تعتمد على الضوء الطبيعي



إنعكاسات الاضاءة وكذلك لتساعد على حسن الرؤية والقراءة . ودواخل القواطع تكون ملونة بلون متنع قليلة الارتفاع لاعطاء انعكاسات رئيسية للضوء لتساعد هراغ القواطع على تحسين اضاءةها وفصلها عن المحيط خارجها .

وتفضل الأرضية أن تكون ذات لون فاتح وذلك لقلّة الشبائيت حيث لا يوجد خطر من وهج الضوء أو الشمس .

جـ - النموذج (٣) يمثل مدخل عمارة في الطابق الأسفل Lobby والاضاءة هنا قادمة من شبائيت الجهة اليمنى ومن المدخل الرئيسي اندي على الجهة الوسطى اليمنى أما الألوان تتراوح بين الرمادية السقفية والأرضية لامصاص الضوء وبين ألوان متنع في الجدران لتحريك شعاع الضوء وإعطائه بهاءً لونياً جميلاً يساعد على رفع المدرجات الضوئية المشعة على الجدران وإظهار أهمية الألوان التي عليها .

## ٢ - توزيع اللون الضوئي

توزيع الضوء اللوني والمساحي هدياً في تكوين النوحة إنشائياً وسائياً وتصويرياً من مهام الفنان الأساسية في لوحته التي تنتمي إلى اخراج رؤية معينة مبروطة بموضوع أو مضمون يهدف له .

والتوزيع هنا نصد بتوزيع لون واحد بدرجاته وألوان بدرجات وقيم ضوئية متعددة الغرض منها ملء مساحات النوحة بمساحات ألوان تقرأ أي أن يكون لها معنى مربوط بالرؤية من جهة وبالمضمون من جهة أخرى ويعتمد هذا التوزيع الضوئي بالأصباغ Hues على ما يلي :

- ١ - المساحات .
- ٢ - اللون .
- ٣ - درجاته .
- ٤ - المنظور اللوني .
- ٥ - الموازنة .
- ٦ - العلاقات بين الألوان .
- ٧ - الأيقاعات .
- ٨ - التجانس في تباور الألوان
- ٩ - طبيعة التصاد .
- ١٠ - إبراز الناحية الجمالية .
- ١١ - الناحية العاطفية .
- ١٢ - الناحية الأسلوبية .
- ١٣ - الرؤية .
- ١٤ - المضمون أحياناً .
- ١٥ - الانعكاسات والقيمة الضوئية .

كل هذه العناصر تنسق دون إراك و يكون لها منتهى في الرؤية والمضمون وأن نخنوي على روح البساطة الخشائية التي تساعد على جذب المشاهد نفسياً لربطة بإيقاعات ونعم موسيقى ليستوعب محتوى الصورة من جميع الجهات دون أن يشعره بالتكلف أو التفكك أو القبح أو الابتعاد عن العلاقات بين الرؤية والمضمون ومن بعد كل هذا (دون إجهاد) والنوحة في تكوينها تنقسم إلى قسمين :

- ١ - اللوحة التصويرية بالزيت أو الألوان المائية .
  - ٢ - لوحة تصميمية كلوحة الإعلان أو التصميم الداخلي التزييني أو زخرفة الأقمشة أو التصميم الصناعي ولكل منها لها أسلوب بالتوزيع الضوئي والقيمة .
- اللوحة الفنية على أغلبها معالجات موسيقية حرة في التوزيع الضوئي والتوعي للون .

ولوحة التصميم والتزيين أي كان نوعها تحتوي على توزيع ضوئي هندسي على الغالب في توزيع مساحاته وحادة الخطوط النهائية بحيث تظهر على أصولها من بعيد حتى تحذب المشاهد ذات صفة تميز بالألوان الحارة الساطعة في غالب الأحيان . ندرس تلك الظواهر عملياً في هذا المجال .

ومن المثل عليه في تكوين الاضاءة للوحة ما هي العناية المتنوعة في التوزيع حسب العناية والمقتضى للمضمون وانواعها ثلاثة :

أ - ساطعة .

ب - متوسطة العلاقات الضوئية .

ج - متدرجة حسب وجود الضوء في الطبيعة مع تركيب الألوان المتلفة لظواهر المادة .

كما في (الشكل ١٦) وستقوم بالشرح فيما يلي .

شرح للشكل (١٦) إن هذا التباير الضوئي ودرجته في هذا المنظر يعطينا الامكانيات الأولية المحتملة في معالجة الضوء في وضع النهار بأنواع ثلاثة :

أ - النموذج (١) يمثل توزيعاً ضوئياً معتدلاً في درجاته الثلاثة وبألوان حيادي متوسط Achromatic وبأسلوب تكيفي .

وفيه القائم جداً والرمادي المتوسط والرمادي الفاتح . إن هذه المجموعة تعبر عن وضع السطوح الصخرية والجلمة وصور النهار وتنظور للقريب والبعيد . مع الظلال القوية والمادة والخفيفة منها كما نلاحظها قرب الصحرة اليمنى في الحقل الأول .

ب - النموذج (٢) ويمثل السطوح الكامل الضوئي وسقوطه على الأرض والماء . وهذا السطوح يمثل موازنة ضوئية يغلب عليها لوني القائم والفتح على الغالب . أما اللون المتوسط الحيادي فقد كان له فعل قليل للموازنة ليس إلا

إن الضوء ساطع جداً والشمس مشرقة قوية تشعرنا بحاريتها وكذلك التكوين لا يخلو من الكتل البعيدة والقريبة والاحساس بالمنظور الضوئي قدر المستطاع .

ج - النموذج (٣) يمثل موازنة صوتية ذات منظور مبسط بالألوان واقتصارنا على التوزيع اللوني للمساحات وحسب مقاييسها وظلالها ونورها مع بعيدها وقريبها بشكل إنقاعي مبسط متكامل الوحدة معطياً معنى واضحاً للمشهد الخنوي الذي أمامنا .

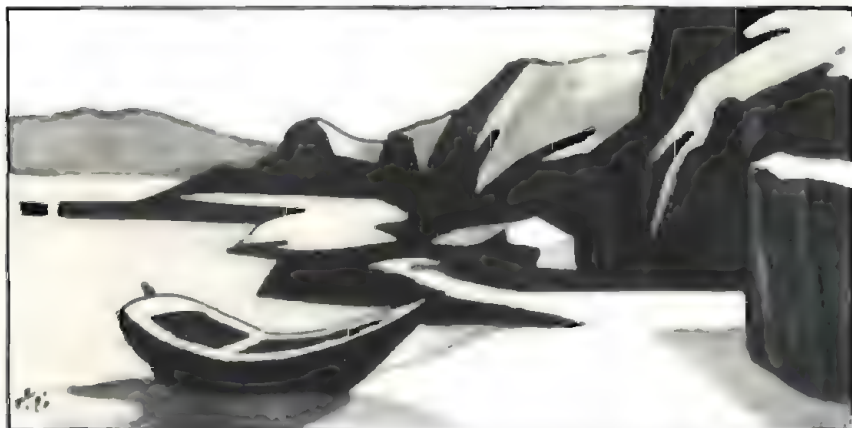
روعي أنه تكون الألوان بين الحارة في الضوء والباردة في الظلال مع لون بني شبه حيادي مختلف النخبة والتشبع الضوئي العامي .

لأقتال المنطقة الأمامية والاحساس بالتجاوب بينه وبين الصحرة اليمنى مع حفظ الموازنة في تقيمة واللون والمساحة .

هذه الأمور الواضحة في الشكل (١٦) تبين لنا كيفية معالجة التكوين الانشائي ضوئياً ولونياً معتمداً على هذا الضوء ليس إلا ، وبأنواع ثلاثة .

وهناك عشرات من التوزيعات والاضاءة كل منها تخدم الفكرة والرؤية .

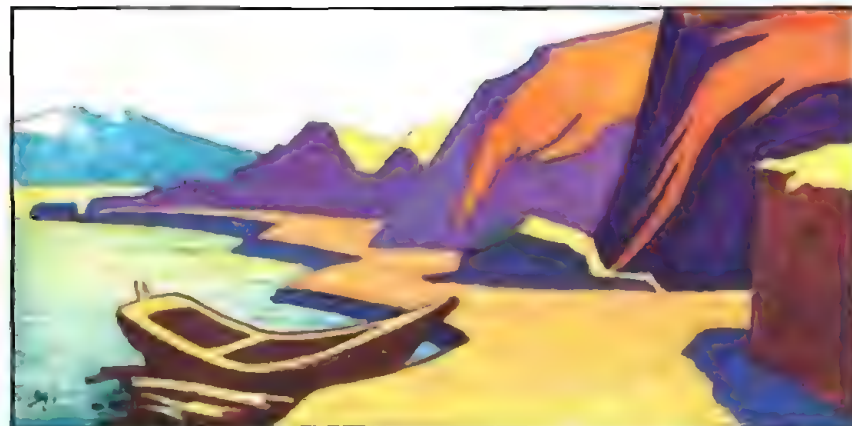
شكل (١٦) توزيع الضوء ودرجاته الصريحة الغشقة في الطبيعة في عملية تنظيم مشهد طبيعي في وضع النهار  
 ب (١٧) العملية توزيع المسطوح تصويرها



ج (١٨)



د (١٩)



من خلال عملنا حركنا السكون في المشهد عن طريق توزيع وتحريك الضوء بالأسود والأبيض وكذلك بالألوان ليعطي حياة متحركة نشعرنا بهذه المطقة .

### ٣ - توزيع الضوء النحتي واختلاف درجاته

إن عنصر النحت والخزف بأبعاده الثلاثة لمجسمة له صفات تتميز بأبعاد تختلف تماماً عن أبعاد البناء المعماري ( ذو الأبعاد الثلاثة كذلك ) .

إن النحت في الدرجة الأولى يعتمد تكوينه على الغطاء الخارجي وسطوحه ومدوراته كما سمي ( التركيب الملمسي ) Texture ولهذا الملمس مميزات عديدة وأضواء حيناً تسلط عليه يقرأ ذلك التمثال بصفات ثابتة تقريباً عند الجميع .

بما العمارة والبناء جلّ هدفها هو الفراغ الداخلي Interiors ولذا كانت الأهمية لأعطائها قيمةً جمالية عالية حيث تخدم الأغراض الحياتية للإنسان وتحتاج إلى مساحات واسعة لتسهيل رسالتها المقصودة معمارياً . ومع هذا فالبناء المعماري له هذه الصفة الرئيسية وهذه الصفة ذات الواجهات ولكنها لا تنلف الجهات الأربعة بنفس المستوى إلا في العمارة الحديثة فقط التي قام بها " لي كوربوزيه ، وفرانك لويد رايت " وغيرهم من المعاصرين .

فالاختلاف العضوي بين النحت والمجسمات الصغيرة كالخفاريات تحوي صفات عضوية ظاهرة تختلف اختلافاً كبيراً عن العمارة وتشعر العمارة بأشد الحاجة إليها لتتزين مداخلها وجدرانها وحوائطها ومرافقها لأعطاء اللمسة الفنية للحياة المربوطة بروح الإنسان .

والنحت في هذه الحالة يستند إلى أمرين ضوئيين رئيسيين :

١ - الضوء الطبيعي ودرجاته وحسن وضع لمسائه تكتيكياً من قبل الفنان وهذه الطاهرة معتمدة منذ المدارس الآشورية والفرعونية واليونانية وحتى الآن وتعتمد على صقل السطوح أو تدرجها الضوئي للحساس بالشرح في جسم الإنسان ونعومة جلده وكذلك نعومة الدرجات الضوئية للتدرج العديدة .

وهنا تتغير الدرجات الضوئية للمدارس الأوروبية بتغير العصر والزمان ولانسى الفوارق بين أعمال ميكائيل أنجلو ، ورودان ، وميلون ، وجاكوميني - بينما نجد هذه الفوارق تعتمد بالدرجة الأولى على النور والنظ Chiaro scuro واختلاف المواد وتركيبها السائي وحركته ونسبه التي يعتمد عليها الفنان .

٢ - أصول الضوء في النحت الشرقي وخاصة الفرعوني وفن حضارة ما بين النهرين والفارسي القديم . يحتوي على نفس مميزات الاضاءة للفن الآشوري تقريباً . إن أهم مميزات ضوء هذه الحضارات من الناحية النحتية هي حدة سقوط الضوء عليها وعدم وجود تدرج واضح على سطوحها .

مثال ذلك :

الفن الفرعوني رغم نعومة سطوحه وقربه من التشریح الجسمي وحصر حركته التكوينية إلا أن النور والقيم الضوئية الساقطة عليه لا تقل حدتها عن ٧٥٪ مما هو موجود في الفن الآشوري والبابلي .

إن النحت البابلي يحتوي على صفات زخرفية و سطوح حادة التقاطيع حيث سقوط الضوء عليها مما يجعلها تمريدية زخرفية أقرب إلى الهندسية منها إلى الطبيعية . وسنبين الفوارق الضوئية في أسلوب النحت وكيفية عكسه بدرجات الاضاءة وبينما حيناً يكمل نهائياً كعمل فني كما ورد في الشكل (١٧) .

شرح منحوتات الشكل (١٧) وكيفية سقوط القيمة الضوئية على التماثيل الثلاثة .

#### النموذج (١)

تمثل تماثيل داود التي لميخائيل انخلو المحفوظ في متحف أكاديمية فلورنسا بإيطاليا وهو منحوت من مرمر كرارا الأبيض بأسلوب ميخائيل أنخلو (١٥٠١ - ١٥٠٤م) لعصر النهضة وهذا الأسلوب يتميز بحركة وضوء النحت اليوناني والروماني بطريقة جديدة متغيرة قليلاً بالنسبة لحركة عصر النهضة ويتميز التمثال كنموذج لنحوت ذلك العصر بالنعومة والصلابة الدقيقة في السطوح الضوئية المنسجمة مع التشريح الجسمي والحركة وهكذا العلاقات الكلاسيكية الدقيقة أدت إلى عكس ضوء ناعم متدرج القيم نحس به تلقائياً وبدرجات فاتحة متقاربة و الضلال في التمثال قليلة لبياض جسم المنحوتة المرمرى الأبيض .

#### النموذج (٢)

تمثل الملك ميسيرينون من الجيزة بمصر الفراعنة ٢٥٩٩ - ٢٥٧١ ق.م والتماثيل من البرونز المصبوب وهو حالياً في متحف بوسون بأمركا . هذا التمثال وما يعكسه من ضوء برونزي في الأصل يدلنا على خلاف واسع في التركيب والأسلوب والإضاءة يختلف عن الفن الكلاسيكي الأوربي . حيث يتميز الجسم بسطوح تكعيبية صريحة لا يرقى إليها الشك واضحة الدرجات والسطوح الضوئية وتحمل بين علاقاتها نعمة فائقة تدل على مهارة ولمسة فن عريقة . والضوء هنا يختلف عما عليه في داود النبي من حيث البساطة في عكس ضوء السطوح والتكوين ونسب التشريح .

#### النموذج (٣)

من النحت الآشوري للإله نابور القرن ٨ - ٩ قبل الميلاد (وهو الآن في المتحف البريطاني - لندن) هناك السطوح الزخرفية المسيطة مع حركة آشورية تعبيرية باليدين وكتلة الجسم ثقيلة متراصة واللحية والوجه مصاغان بأسلوب الحدود الزخرفية للضوء ويظهر هذا الأسلوب الحدي في الضوء واضح المعالم كسطوح حدية الحوافي والمخطوط الزخرفية عمادها التنعيم الخطي والوضوح الضوئي الحدي المائل إلى الزخرفة وليس إلى المنظور الضوئي ودرجاته كما في النحت الإيطالي .

سحيز تكوين إنشاء وبناء الضوء سبة إلى مختلف الأساليب الحضارية عند الأمم والعلاقة الرئيسية بين الفنان والعمل الفني والمشاهد والدرجات الضوئية ذات العلاقة بالعمل الفني . وهذا الموضوع يختلف بالنسبة لفلسفة تلك الأمة ودورها وتقبلها تلك الأعمال وهي تتطور مع فلسفة أثرية عندها ولكل عصر أمه ولكل أمة ذوقها بتطور مع التطور الحضاري لتلك الأمة اجمالاً لا جزئياً .

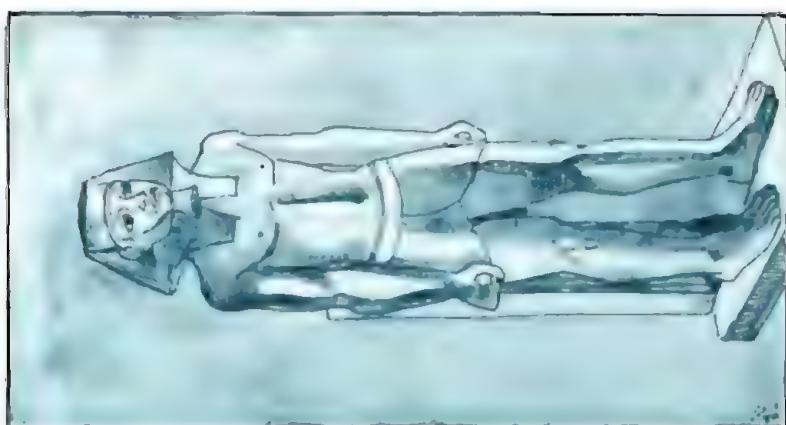
### ٣ - العلاقات الضوئية Light relations

كما أننا للسطوح إضاءة إن كانت هذه السطوح على تماثيل أو سطوح جدران أو مساحات لوحة ولكل له نفس القانون النظري وعد التطبيق يختلف الفن تكتيكياً بالنسبة إلى تلك المدرسة .

والضوء هو الظاهرة الوحيدة التي له قيم وعلاقات لا تنفصم بعضها عن بعض اطلاقاً وهذه العلاقات بين العمل الفني وغيره ذات قوانين نحن نضعها ونحكم بها وهي في الأساس عماد الخلق الفني إذ لولا المشاهدة بواسطة العين (وهذه العين لا تتأثر إلا بالضوء) ماعرفنا التشكيل أو الأشياء التي تقع أمامنا والعلاقات في الضوء



تمثال إيزيس من العصر البطلمي  
متحف ميونخ - شوه بايغ يتبع مع التاريخ  
كلارك عصر النهضة



تمثال إيزيس من العصر البطلمي  
متحف ميونخ - شوه بايغ يتبع مع التاريخ  
كلارك عصر النهضة



تمثال إيزيس من العصر البطلمي  
متحف ميونخ - شوه بايغ يتبع مع التاريخ  
كلارك عصر النهضة



نسم بعلاقات المساحات والسطوح التي يسقط عليها الضوء ويقررها بالنسبة إلى صياغة العمل الذي يقوم به .  
التجسيدات ليست مصدر إضاءة منعكسة على سطحها بل أيضا تتأثر بحيط حوالها من ضوء وينعكس  
على جوانبها وكانت تلك الجوانب في النور والظل ففي انطال تنقبل تلك السطوح الضوء المنعكس عليها ويظهر  
بأنير الانعكاس بتخفيف حدة الظل المتكون من جراء مركزه عكس النور على سطح له علاقة معه .

والنوحة الزيتية لها نفس القوانين ولكن بشكل أصواء لونية ومنطورية وعلى هيئة مساحات ومجسمات ذات  
ثلاثة أبعاد منطورية وعلاقات تكوينية مختلف الأشياء وتظهر بأساليب ضوئية شتى سبق وأن شرحتها آنفا ولها  
طابع الصباغة والتوزيع .

أما العمارة فالفرغات الضوئية ذات علائق حياتية وجمالية مبسطة تساعد على تقبل الحركة اليومية بدوقية  
عتوية نقيدها النفس البشرية وتعيش معها .

ونجد العلاقات الضوئية وأسلوب توزيعها التشكيلي للصباغة المهضومة في العطاء للمشاهدين والعارفين  
أصولها .

#### ٤ - جمالية الإيقاعات الضوئية Rhythmic light and beauty

سنتتبع مما سبق الضوء في الأعمال الفنية له درجات ضوئية ملونة . وهذه الدرجات ذات قيم متفاوتة في  
الاشعاع والندرج والاشباع اللوني وأن هذه القيم ذات إيقاعات على العين .. بدرجة معينة عدد كل فنان وكل  
عمل فني وهذه الإيقاعات لا تختلف في محورها عن مستوى ونظام الإيقاعات الموسيقية من حيث الذبذبة  
والموجة والتأثير على العين ومن ثم لها تفسير داخلي بعد العين عد الإنسان وهذه العملية تسمى بالإيقاعات  
الضوئية وهي صفات ذات خواص موسيقية وتقسّم إلى :

١ - إيقاعات منسجمة ضوئية في العمل الفني الواحدة ذات معنى لوني متناغم وتتوقف نعمته وخشونته على  
التمسك اتركيبى للعملية الفنية .

٢ - إيقاعات عيفة متضادة Contrast ذات ضوء متغاير بدرجته بين الفاتح والغامق والحار والبارد .. الخ .  
وهذا تأثير على العين عنيف كتأثير موسيقى الجاز الراقصة . تملك هذه الإيقاعات حيوية عنيفة وهي تستخدم  
لأغراض مماثلة في أهدافها العيفة .

٣ - الإيقاعات الركيكة والقيحة والمموجة Agly rhythm وهذه الإيقاعات تدلل على عدم توازن فكري  
وعاطفي وليس لها هدف معين ولا يمكن قبولها عقلياً أو ذوقياً ولذا تعتبر مرات عديدة فشلة بحكم أغلبية  
المختصين والمشاهدين وتحتوي على سذاجة وضحالة في الرؤية التشكيلية .

٤ - الوحدة الإيقاعية Unity of rhythm عملية توحيد الدرجات الضوئية الساقطة والناجمة عن الانعكاسات  
اللونية في مساحات النوحة أو التصميم ذات علاقات متصلة مفسرة بعضها لبعض ومساندة العمل الفني  
كمصموم مع الموضوعية والنقوية كل تلك تجتمع بتناسق ذي إيقاع وهذا الإيقاع ذو معنى متشابك متحد مع  
بعضه متضامن لبناء اللوحة ككل بجميع وحداتها ظاهر العملية وحدة القيم الضوئية واللونية المختلفة ... وباطنها  
المضمون كوحدة عامة خلاصته الموضوع (كمباراة للنسمة) .

إن مجموعة الإيقاعات الضوئية ذات القيم المختلفة التي تسحر المشاهد وتشده إلى العمل الفني تنهجة جمالية

الضوء التعبيرية .

إن هذه الجمالية خلاصة فنية في التأثير النفسي والتشكيلي والانشائي على المشاهدين وهو السحر الذي يدعوننا لأخذ بهذا العمل دون الآخر . وربما فضلنا فنناً على آخرين لهذا السبب كحافظ مساند للحواجز الفبية الأخرى .

٥ - مدلولات الضوء وقيمه عند الشعوب .

الضوء له قيم في الطبيعة بعدد لا يحصى ولذا كانت مدلولاته مختلفة كما انه ينير الطبيعة بمختلف مرافقها من حياة وجماد ونسات . والطبيعة برمتها ملونة والقيم الضوئية المنعكسة عنها مختلفة ومؤثرة ناشراً رمزياً عن المادة العاكسة وبالفريزة تعلمنا كيف نرى وبالممارسة صار الرمز لدينا محسوساً وله دلالاته من أول وهلة . وغير الحضارات كانت الألوان محبة إلى نفس الانسان ووسيلة عاطفية وجمالية للتعبير عما يدور في نفسه من شعور والشعور مختلف المدلولات المنفردة نفسياً أو اجتماعياً أو سياسياً أو جمالياً أو اعلامياً بصفة فردية أو جماعية .

ومنذ القديم عرف الانسان كيف يستدق الألوان ودرجاتها المختلفة في ملبسه ومأكله ومشربه وأثاثه وآلاته ورموزها وقاعات فعالياته . وتمثيلها وصوره المختلفة ثم الألبسة مصفوفة خاصة ومدلولاتها في السلم والحرب وفي الدين والصلاة وفي الحزن والألم والمأساة وفي الصمت والكلام ، كل تلك وضعت لها الرموز والمدلولات وأصبحت جزءاً من حياته عبر التاريخ وبنينا ما للألبسة وألوانها ودرجات ضوئها من قيم ومدلولات حيانية واجتماعية .

وبينما أن لكل لون ضوء وقيمة ولكل منها مدلول . وتظهر هذه الأدلة في التعبير الفني والرمزي للتكوين الانشائي أو البنائي في الفن . والشعوب أخذت كثيراً من هذه الرموز الضوئية واعتبرتها شعارات ، مثال ذلك : العلم أو الراية رمز الأمة سر كبير ذو علاقة بكرامة وتاريخ الشعب يرمز له بالألوان ويعبر عن كرامة وتاريخ ولبات الدولة .

الألبسة لها مدلولها العاطفي والاجتماعي وحتى السياسي والألبسة البراقة الضوء تعرف باللبسة الشباب والألبسة الحياضية الألوان تعبر للكهول والشيوخ ورجال الحكمة والدين والعلماء .

واللون معينة اتخذت رمزاً لبعض القبائل في جميع أنحاء العالم ولا زالت حتى الآن تعبر عن الفواصل بين قبيلة وأخرى .

واللون اعتبر في كثير من البلدان رمزاً للمدن المختلفة (ولكل مدينة علم خاص بها) كما في المدن الأوروبية . وحتى بعض الألوان اعتبرت رمزاً لسلالة معينة أو عائلة معينة كالسادة الذين يتعممون بالعبامة الخضراء مثلاً أو رفع العلم الأخضر للدلالة على ذلك .

واستعمل الضوء للزينة والتجميل وإضافة السحر كما يستعمل في الساحة العامة ذات القنايل والآثار وتنور تلك الساحات بألوان ضوئية تضيف سحراً وجمالاً نادراً . والشعوب تستدل من الألوان معارف متعددة . مثل رموز جيشها ورجاله ورموز الدولة وعلاماتها .. الخ .

إن مدلولات الضوء ودرجاته اللونية تلعب دوراً هاماً في رؤية الحياة العامة قديماً وحديثاً لدرجة أصبح ذلك أمراً طبيعياً .

واللون رمز للعاطفة عند الشباب وذو إتفعال حركي وخاصة إذا كان لون الألبسة من الألوان الحارة البراقة التي ينفو إليها أبناء العشرين . والألوسة الزاهية معروفة لدى هذا السن . وذات رمز يؤكد عاطفة الحب . والألوان الزاهية الفاتحة تمثل الأعياد وبهرتها عند جميع الشعوب ولذا يعد الآباء إلى تزوين أولادهم وصغارهم حيث أصبحت عادات تزيينية منذ القديم واللون يرمز للعلاقات الودية بين الأفراد والجماعات وخاصة إذا اعتبرت قطع منه كهدايا تعطى للمحبيين والموثوق بهم .

و للون الأحمر دلالة المحب ، والأزرق دلالة الثقة والأمل ، والأخضر التفاؤل بالخصب واليسر . والأصفر النتائج ذو دلالة بالرفعة والعظمة والأصفر الغامق دلالة اللؤم والشؤم .

وقد يتشائم بعض الجماعات والقبائل من بعض الألوان ويعتبروها نذير شر وخراب .

فقد كان الآشوريون لا يقبضون باللون الأسود إلا في حالات الحزن فقط . واللون الأحمر في حالات الحرب ( كرمز للدم ) ومن طماعهم ( لا يأتي السلام إلا بالدم ) .

وبعد الألوان تتغير من سن إلى سن آخر ، ما يلبسه الشباب من ألوان زاهية لا يقبل به كهل أو شيخ وقور حيث يعد إلى الألوان الثلاثية القريبة من الرمادية الحيادية .

ورجال العلم يحدون الألوان البيضاء والرمادية الداكنة والنساء في ملابسهم يفقدون الطيور وألوانها الزاهية وبعض من الحيوانات والتمور والأسود .

طالما لبس الإنسان الأقمشة كان له الذوق في اختيار ألوانه المضيئة . وهنا يعين القيمة الضوئية الملوحة المناسبة لذلك .

# المبحث التاسع

## تشكيل الضوء إنشائياً

- ١ - الضوء والانشاء التشكيلي وقيمه .
- ٢ - أنواعه التشكيلية .
- ٣ - الاضاليون والانشاء .
- ٤ - الانشاء المفتوح والمقفول .
- ٥ - التوزيعات الزخرفية الانشائية .

### ١ - الضوء والانشاء التشكيلي وقيمه

هناك علاقة وثقى بين الضوء وقيمه في الانشاء التصويري ويقوم الضوء بدور تعبيري أساسي وتوقف العملية التعبيرية على «الموازنة الضوئية» Balance of light بين الغامق والفاتح والتعادل الحاصل في الابداء الكلي للعملية كما أنه لا يخفى أن كثرة الألوان الداكنة سوف نشعرنا بالحزن والأسى وربما الحيرة والعنف الغاشم وحينما يوحد تعادل ضوئي ستعطينا العملية نتيجة عكسية تماماً .

ولذا يستوجب على الفنان أن يهيئ لنا الضوء وأصوله المقنعة للاحراج الانشائي الذي يساعد على تفهيم الموضوع الذي يريد من خلال الرؤية . كما لا يخفى أن نبين الأخطاء التي تقع في هذا المجال وكثير من الفنانين يضيء أشكاله داخل الانشاء بشكل متشابه استمراري مما يثير الملل عند المشاهد والفرض الذي أداه .

ومن ناحية ثانية وجود التضاد الضوئي الخاد Contrast يجعلنا نحس بالنشاز الحاصل في العلاقات الضوئية للوحة ما لم تكن هناك علاقات رابطة مهدئة ومقادير مساحات التضاد موزعة بشكل دقيق لا مبالغة فيها . وفي اتيهية تعود إلى الطبيعة حيث القوانين الضوئية التي تتكون منها وسوف لا نصل إلى سرها وكيفية إبدائها فنياً ما لم نعرف سر قوانين تلك العوامل التي جعلتها الطبيعة تظهر بهذا الشكل . \*

### ٢ - أنواعه التشكيلية

#### الظل والضياء في الانشاء chiaroscuro \*\*

وهذه الكلمة أو الاصطلاح الفني مرتبط ارتباطاً وثيقاً في عالم الفن ويسنعمل دائما بما يتعلق بأمر القيم الضوئية أو اللونية أو كليهما معاً . وهذا الاصطلاح يعبر عن تكنيك وأسلوب خاص يسمى باسمه وهو (الاضاءة في الظلام) .

ويعتصم استعماله في العديد من قيم النور والظل بدرجات متباينة ومتفاوتة في مختلف المجالات التركيبية تشكلياً . وقد أهتم ليوناردو دافنشي حتى الوقت الحاضر هذه الكلمة هي المفتاح السحري لحل كثير من

\* Art Fundamentals (theory and practice) by oeverk P. 66 Pub. by W.M C.Brown Co, Dubuque Iowa U.S.A.  
\*\* (chiaroscuro) اصطلاح فني باسمه الايطالية ومعناه النور والظل أو الفاتح والغامق وكلاهما يؤدي نفس المعنى أو (الاضاءة في الظلام)

معاصل الضياء في الانشاء حيث تكون الجو الضوئي المناسب في اللوحة والوهج الذي يعطينا أبعاداً عديدة تساعد على صياغة بناء اللوحة . وما يحيط بالأشياء داخل اللوحة بطريقة حرة مناسبة لما تحتله من مساحات ومراكز هيت فا . ويمكن القول أن نضوج النور والظل بدأ من عهد حيوتو فان إيطالي عاش في فلورنسا وأسس بين (١٢٧٦-١٣٣٥م) والذي استخدم في أعماله الغامق ولفاتح وسلطها على أشكاله وشخصه المتحركة ضمن الانشاء ومضمنة تضميناً تعبيرياً بواسطة السطح والخط الصريح للمصل بين شكل وآخر وبين بعد وآخر وذلك بالألوان .

ومن فنان ذلك العهد مثل "ماساجيو ، وفرانكلو ، وباليولو " . وهؤلاء الفنانين الفلورنسيين كانوا من أوائل من قام بذلك .

وقد دفع هؤلاء موضوع النور والظل إلى الأمام حيث طوروا الموضوع وجعلوه قيمة تعبيرية للبناء والعنق والتدوير في المجموعات Volume والاحساس بالجو العام وحتى بالتدرج الضوئي .

وليوناردو دافنشي لعب دوراً أساسياً في اكتشاف الجو العام والأبعاد الضوئية عن طريق قيمة النور والظل واستخدم ظلالاً وموراً متضاداً دون خوف ولكن بعمومة العلاقات التي تربطها بالتدرج في القيم وخلق جو سلس ناعم لها ومنى على هذا المثال كثير من فنانى فينسيا (إيطاليا) أمثال (جورجيوني) Giorgione تيتيان Titian ومنتورنو Tintoretto هؤلاء ابتعدوا عن رسم الخط كأساس للنور والظل واستخدموا القيم الضوئية ومساحاته عوضه . وأسسوا أسلوباً في الانشاء يعتمد على التغليب الضوئي enveloping والجو Atmosphere وسيطرة الدرجات الضوئية dominant tonality .

### ٣ - الاضائيون والانشاء Tenebrists

الرسامون الذين يستخدمون النور والظل يُسمون كذلك بالاضائيين ونبت هذه التسمية منذ القرن السابع عشر حيث ظهرت جماعة من الرسامين تأثروا بالاضاءة التي مارسها وفيها ميخائيل أنجلو والرسام كرافاجيو وأسس الضوئية التي اعتمدت على أعمال كوراجو وتحتوى على الصفات المدرسية المسماة بالاضاءة القائمة Dark manner وشاعت في أواسط أوروبا وغربها .

وقد قام ريمبرانت بتوسيع نطاق هذا المذهب الضوئي في نتاج أعماله الانشائية وخاصة بما يتعلق بالضوء القائم واستخدامه على نطاق واسع ولتختلف الأغراض وتلخص عمله الضوئية القائمة بتسليط حزمة ضوئية من جهة واحدة فقط ويرسلها على النموذج الذي يريد تصويره أو الانشاء الذي يريد بناءه .

وهذه العملية (الحالة القائمة) كما نسميها مبالغة وتنصل إلى حد بعيد بمدرسة الباروك الايطالية . \*

وكثير من أتباعه سحوا الضوء على هذا الهدف وخاصة بما يتعلق بالتصوير التدرجي الملحمي أو بالمسرح وأسلوب إصااته وتمحضت هذه المدرسة في السير بعيداً إلى أن أصبحت ضعيفة الصبغة اللونية لدرجة العتمة

\* . ميخائيل أنجلو Michelangelo . كرافاجيو Caravaggio . كوريجيو Coreggio .

\*\* مدرسة تلك الأقطان ظهرت وقت في الغرب السابع عشر الأقطان ومن رجالها برنيني انجبات وبراسي انجبات وسمر هذه المدرسة انشاء كديني ذو صفت مسرحية دهايك في يكون المسرح . انجبات القصة وانجبات الدائرية المسرح . وهذا أسلوب وضع في ليد في أخص من هذه الأساليب العظمى ولكن لا حد مسير فيه . وكذلك انجبات تعبر نالوس في حديثها دون اعطوه شخصية كما هي ظاهرة في كيسة سافا ماريا في ميدان نافونا في روما .

(الزمن)

الضائعة (في الألوان الصنية وخاصة في أواسط القرن التاسع عشر) ثم ظهرت المدرسة الضوئية وأنفذت الموقف الضوئي من العدم والضياع .

والضوئية Tenebrism ظهرت في الجزء الثاني من القرن التاسع عشر على هيئة جماعة اشتغلت معجبة بفنون الضوء ودراساته حيث تكوينه في العمل الفني يعود إلى العاطفة وغريزة الحب والتعبير عنها دراماتيكياً . ونبتت هذه المدرسة من أصول وتغارب تورييع الضوء الفيزيائي حيث أخذت توزع الضوء بصفة خاصة لخلق أجواء معينة تساعد على الرسم والتلوين وتوزيع عملية الأشياء بحضور الأبعاد والمسافات المرئية المعبرة عن الرؤية التي يبتكرها الفنان ضمن هذه القواعد الضوئية وأبعاد المجسمات .

وحير مثال هذه المدرسة شيخها الفنان رامبرانت Rembrandt ، إن نحو الظاهرة الفنية كانت أداة فعالة تضيء النور أمام فنانين أقل شأناً منه ولمدة قرون عديدة حتى أنتشرت في أواسط أوروبا وصارت ذات مفعول سحري اتخذته المدارس الانكليزية والفرنسية والألمانية : ثم سحت على هذه القواعد كثير من الحركات الضوئية حتى بعد ديلاكروا وظهور الانطباعية حيث تحول الضوء من مثاليته التكنيكية إلى دراسة الطبيعة باضوائها .

#### ٤ - الانشاء المفتوح والمقفول \* Open and closed composition

من السهولة بمكان أن نتعرف على الدرجات الضوئية ومفاتيحها للانشاء (المفتوح أو المغلق) فالتخطيطات المقفولة هي التي تحتوي على قيم ضوئية محدودة بواسطة الأحرف والحدود الخارجية للشكل أو الحياة . بينما في الانشاء ذو القيم المفتوحة والمراغاب والمساحات تظهر عد رعة الفنان وكيفية معالجتها خبرته الشخصية دون التقيد بحدود الشكل كالمقفولة مثلاً . ففي بعض الأحيان تتوقف القيمة على صياغة الشكل وفي بعض الأحيان يمكن إيداء قيمة كذلك محدودة القاطعة وفي بعض الأحيان لكليهما معاً وفي بعض الأحيان يرسم الفنان أشكالاً ضبابية دون حدود تعبيرية ودون خطوط كما في الأسلوب الانطباعي أو ربما خلق جواً دراماتيكياً هيباً دون اللجوء إلى الأصول الضوئية أو الحصرية المألوفة في الوقت الذي يضع قيماً متضادة وبحدة تُنَوِّرُ الأشكال نتيجة لذلك . وفي هذه الحالة تتطور الأسلوبية من حالة الرخرفة الطبيعية إلى الحالة لتعبيرية شبه حرة .

#### ٥ - التوزيعات الزخرفية الانشائية Decorative pattern in composition

في التوزيعات الضوئية الواضحة للسطوح المحدده بجدها واصحة في المدرسة التكنيكية تقريباً وخاصة في فجر رجان هذه الحركة مثل بيكاسو وبرايغ . وفي أعمالهم التصويرية نجد حدود السطوح كانت مسطمة بحدود خارجية واصحة . ومنها نطلق نبعا هذه البساطة عملية تجريدية بحتة .

تطورت هذه المدرسة على النحو التالي . في بادىء الأمر ظلمت هذه السطوح ووجدت بشكل منظوري متلاشي بسبباً وبشكل شخصي عند كل منهم وبما بلغت النظر في أعمالهم لها لم يكن مصدر الضوء من جهة واحدة أو معينة وربما من جهات متعددة ، ومن بعد تطورت السطوح وحُذِفَ منها الظلال وأصبحت لونية لا تحتوي إلا للون الغامق أو الفاتح العام الصريح ومن بعد تطور السطح ذو البعدين وأخذت تظهر سطوح ذات أبعاد ثلاثة أو متوازنة بالدرجات الضوئية المتقدمة إلى الأمام أو المتخلفة إلى الوراء .

\* يقصد بالانشاء المفتوح والمقفول - منه - القيم الضوئية التي ينتجها عمل الفنان حيث يعتمد هنا على الخط الخارجي لتحديد الأجسام والأشكال دون تسرب بعض قيم الضوئية إلى خارج الجسم إلى نحو مثلاً .

والتكعيبى بيكاسو وضع أضواء على سطوح أعماله وقام بشرة عارمة داحضاً فيها الأصول الضوئية وموارثها المنظورية وغيرها إلى سطوح مستقلة ذات لون واحد دون تدرج في القيمة . وفي هذه الحالة ظهرت سمات صورية مختلفة أخذت تلفت النظر بحيث تظهر هذه الساطة في السطوح مما يوحي بظلال خاصة وبأسلوب الفنان .

مما سبق شرحه أن أصول الضوء يمكن تطويره حسب مقتضيات أسلوب الفنان أو أساليب الفنانين حدساً أو عقلاً دون الأخذ كثيراً بالقواعد المترتبة ولكن لا يمكن تركها دون خلق توازن جديد مما يساعد على إضفاء الحياة لسطوح المركب منها الأشكال والأبعاد والمنظور وأخيراً الضوء النوري والظلي .

فالإنشاء يتكيف بمفاهيم شخصية وعاطفية دون فقد سمات الضوء واللون مما يجعلنا أن نبتكر أشياء جديدة ذات صلة بأهدافنا الفنية والجمالية والتشكيلية لتكون للمواضيع المرئية مهما كانت مدرستها أو أسلوب سائها .

ويظهر مما تقدم العلاقات الوثقى بين القيم الضوئية المختلفة الأغراض من جهة وعلاقاتها بصياغة الأشكال وحدودها الخارجية الفاصلة من جهة أخرى وربط الضوء بين الأشكال لاعطاء صفة مرونة اللونية للإضاءة ومرونة تمديد الأشكال من جهة أخرى .

هذه الأشكال أي كان نوعها تعطي قيمة قوية مترابطة إذا ما تمكن الفنان من تكوين إضاءة متجانسة ساحرة أحاذة تضيئ الصيغ النهائية والجمالية في تكوين الأشكال وسطوحها من جهة وربط وضبط الضوء العام لتعمل الصي كوحدة متماسكة من حيث الخلق والتكوين الإبداعي الممثل لمصياغة النهائية العامة . حيث العلاقات الضوئية وحركاتها وربطها تتعلق بالمعنى المربوط بالمضمون من جهة والأشكال المملوءة مع الفراغات . التي تتجمع بين السائب والموجب لتكوين وحدة الرؤية في المضمون الذي يمثل الموضوع كسمة نهائية لاجراحي العمل انفي في النهاية .

# المبحث العاشر

## الرؤية والموضوع في تشكيل القيمة

أسس تكوين القيمة الضوئية تشكيمياً ومجمل علاقتها ضمن الرؤية والموضوع .

أسس تكوين القيمة الضوئية تشكيمياً ومجمل علاقتها ضمن الرؤية والموضوع

بين الطبيعة الفيزيائية وضوئها العام وبين التحقيق الفني وضوءه الرئيسي يمارس القيمة كل فناء ، وهناك أمور يجب إيضاحها حتى نعرف كيف نقوم بترجمة الضوء والطبيعة إلى أعمال فنية .

الرسام المصور يخلق أمام لوحته ليرسم شخصاً ما في مشعنه وقد سلط عليه نوعاً خاصاً من الضوء إن كان ذلك الضوء طبيعياً أم كهربائياً فإن العملية هنا تحتاج إلى ترجمة ما يلي :

١ - الضوء الساقط على الجسم له صفات خاصة وزوايا سقوط معينة يجب دراستها ودراسة القيم الضوئية واللونية الناتجة عن هذه الاضاءة .

٢ - إن ألوان الشخص (الموديل) لها صفات مميزة طبيعية تسمى بالصايغ اللونية colours character وهذه الألوان ترى بالعين المجردة وذات انشاء معين نتيجة سقوط ضوء معين ومن جهة أو جهات معينة على الجسم الذي أمامنا .

٣ - عملية رؤية الجسم الذى أمامنا وطريقة رؤية الفنان له إن كان يحسن الرؤية الفنية السليمة (بالنسبة إلى خبرته) أم لا ؟ . وهذه الرؤية من المشقة - إلى حد كبير - وليس فقط يرى الضوء بل البناء الجسمي للشكل والتشريح والألوان وكيف نقوم بعملية الحصر الانشائي عملياً مع التخطيط داخل اللوحة ومع تكوينات الجسم العضلية والبنائية .

٤ - كيف نترجم ما نراه إلى عمل فني من تخطيط وإنشاء ولون .

أمد اللون مع عدداً من (الباليت التي أمامنا) وما بها من ألوان وكيف نترجم هذه الألوان إلى إضاءة مقارنة للطبيعة الجسمية التي أمامنا (الموديل) مع ألوانه وظلاله وبنائه ليكون عملاً فنياً ناجحاً تنطبق صفاته مع خصائص الموديل وألوانه وأسلوبنا الفني .

إن هذه الأمور الأربعة هي جزء كبير من عملية الانشاء الضوئي الذي يصيف الحياة على سطح اللوحة الجامدة ويحوها إلى عمل فني ناجح .

ومجد علاقتنا بالضوء وألوانه أمر مهم بدرجة يلعب دوراً أساسياً في أعمالنا الانشائية ولما كانت علاقتنا بالطبيعة كفتانين لنا أهداف ووظائف وعمق جمالي . وهذا الموجز سوف نبين ما يمكن بيانه من الأسس التي تمهد لنا رؤية الطبيعة بأسلوب يساعد على تأدية العملية الفنية بوضع قوانين ضوئية إنشائية تساعدنا على تحقيقها وتفهم أسرارها كما قال ذلك الرسام الانكليزي كونستابل Constable .

وفي الطبيعة تؤثر العوامل التالية في الاضاءة وتعطي ظواهر مختلفة الكثافة الضوئية أو اللونية (والطبيعة



المشاهدة لها أوقات نضوء مختلف نذكر منها :

- ١ - سطوع الشمس الواضح أثناء النهار .
- ٢ - شروق الشمس وقيمتها الضوئية في تلك الساعات .
- ٣ - أوقات الظهيرة والسطوع المضاد للنور والظهر .
- ٤ - ساعات الأصيل وقيمتها الضوئية وأوانها .
- ٥ - الغيوم واقفال الصوء المباشر عن الشمس .
- ٦ - العصول الأربعة وإختلاف أضوائها وقيمتها .
- ٧ - الحر والبرد .
- ٨ - الظواهر الطبيعية الأخرى التي تؤثر في الصنوء مثل المطر ، الثلج ، والحر .
- ٩ - البيئة (الجليل . السهل . الفلوج العالية . الصحراء) .. الخ .

كل هذه العوامل لها مظاهر متعددة لاعطاء قيم ضوئية حين تصويرها . ونتمكن من تصوير مشاهد الطبيعة وتعيين أحوالها بالصيغة التي نرر القيم الضوئية فيها .\*

وعماذنا على الطبيعة هنا في أمرين :

- أ - الظواهر الطبيعية الآتية الذكر وكيفية الاستعانة بها .
- ب - كيف نرسم هذه المناظر وفي أي حالة مما ذكرنا وكيفية تنفيذ هذه القيم الضوئية اشائنا ، وقد بنا شيئا من ذلك في التماذج الثلاثة في الشكل (١٦) .

أما يتعلق بإنشاء وبناء المواضيع الانسانية ومجاميع كتلي الأجسام المتحركة ونسبها وفاعليتها داخل النوحة والغرض الذي أوجدت من أحله اللوحة تتعلق بأهدف الأدبي الموضوعي المرتبط مع الرؤية التي يتم إخراجها ونسوق الأمثلة للاضائة المتغايرة تبعاً لتغاير الانشاء الموجه ونقصه هنا بصعة خاصة الاشياء ذو الشخصوس المتحركة المهدفة بموضوع Figurative movement in composition .

والصنوء هنا في بناءه يساعد على الأغراض الآتية :

- ١ - تصوير الطبيعة وعوامل ظهورها كما أسلفنا تعطي لنا الخيار في انتخاب ساعات النهار أو البيئة .. الخ وبدرجات معينة في الصنوء .
- ٢ - الأشخاص المتحركين في بناء الانشاء المعتمدين للمواضيع التالية :
  - أ - الدراما والعنف الحركي للأجسام .
  - ب - المأساة والحزن واليأس .
  - ج - الفرح والسعادة .
  - د - العظة والتأمل التربوي .
  - هـ - الجمال من أجل الصحة والجمال الجنسي والتمتع بخصاله المختلفة البريمة .
  - ز - إضائة الفراغات والنساحات والعمارات والمناطق العامة وكيفية إنشاء أضوائها .

\* استعملنا هنا كلمة تصوير في هذا المؤلف كما استعملها العرب في مؤلفاتهم ويقصد بها التلوين أو الرسم بالألوان . أما كلمة (الرسم) ونعناها فنقصدها هنا بالمعنى الواسع أو السطح أو على الورق باختلاف أنواعه . (المؤلف)

- ح - المسارح ومعاملة الاضواء لنفس الأغراض الأدبية المثار ذكرها  
 ص - المنهارة والافاضة بالمسرة والضجيج (المساحرة).  
 ي - الحروب والملاحم التاريخية الفاصلة.  
 ك - الثورات الشعبية والسياسية.  
 ل - المواضيع الاجتماعية.

كل ما ذكرنا يمكن لاستفادة من تعيين أنواع الدرجات الضوئية لأغراض التطبيق الفني إنشائياً ولاعطاء الصفة المساعدة على إحياء الموضوع الإنساني المنشأ من أجله العمل الفني.

وسوف نبين أنواع الاضواء في الانشاء ونقسمها الى ما يلي :

- ١ - الاضواء الساطعة القوية وتمثل السعادة والنشاط والحركة والحيوية والتفاؤل.
- ٢ - الاضواء المعتدلة لعمل اليومي والدراما والحركة الخيالية الاعتيادية والحلول الآمنة لكل الناس وإعطاء لعضة والتأمل للأفضل في بعض إختالات وللدلالة على لتواضع والكفاف والنشاط المعتدل.
- ٣ - لنور الخافت الهادئ للدلالة على التأمل وربما الحصول والتملص من الحياة العتيقة والدلالة على العفر وربما لمرض . والحيف والكفاف.
- ٤ - ألوان الدامكة أو الخالكة . إشاؤها الضوئي يدل على الحزن والخسرة والتشاؤم وربما العكس فيها الحكمة والوقار والعظة الثقيلة المغزى.
- ٥ - الأضواء المتحركة احارة لعنيفة المتضادة . تدل على الثورة وانفورة الدموية والخراب والتخريب والدمار والنار والهلاك والتدمير.
- ٦ - الأضواء الخزمية المطلقة تدل على العنف الحركي نحو معين ولها أهداف خاصة تظهر في إنشاء لوحات الحروب الجوية الحديثة والأجواء البلية لتقصيا الدينية والميتافيزيقية .. الخ.

إن ما ذكرنا يبين لنا كيفية الاستفادة من الضوء حيث عملية تنظيم لمظهر الرؤية وموضوعيتها من الناحية التصويرية أو الانشائية التشكيلية لجزء منها أو بعض الأحيان لهدف واحد فقط لاغير .

إن التشابك المتين بين عناصر الانشاء كهيئة عامة والضوء أمر لازم لا يمكن اغفاله بنائاً . وكلما قويت تلك العناصر انشائياً مع الضوء ظهرت حركة الحياة في العمل الفني وأعطته السمات المتكاملة المقبولة عند الانسان في كل عصر وكل زمان .

وتظهر في هذه الحالة عوامل الاسلوب المتضابقة للرؤية في رغائب الفنان الذاتية التكرينية وكيفية احاطتها بعمل فني يراه الناس . وتعدد المدارس والمذاهب الفنية وأغراضها في المواضيع لحياتيه أو الخيالية تشع الضوء الأزلي في العمل الفني مهما كان أسلوب ذلك العمل ومن هنا تنشأ عملية الاستحسان أو الاستهجان والمقاس لها واسع وقبولا أو رفضها من الناس أوسع أي لايد هذه الأعمال أن تخضع لعامل النقد والتقد وحده هو المقم للأعمال الفنية ومدى صلاحيتها الجمالية وابداعاتها .<sup>\*</sup>

مما سبق قبل نهاية هذا الباب أود أن أبين التالي :

لا يمكن نجاح عمل إنشائي تشكيلي مهما كان نوعه إذا كانت قيمه الضوئية مصطربة لا تتفق مع الأهداف

الأدبية أو الاجتماعية أو السياسية أو الشخصية الموضوع من أجلها ذلك العمل . ومن مميزات الحياة التشكيلية الجيدة هي ما تشع من قيم ضوئية مناسبة للموضوع والغرض والهدف بنسب مسقة جمالياً ولوياً . فإذا اضطرب هذه الطواهر الضوئية اضطرب العمل الفني تشكيمياً مهما كان نوعه ومهما كان السبب وبخلاصة نبحث من الناحية التقنية نمنها كالآتي :

أ - كيفية تحويل الاضاءة إلى قيم لونية وضوئية في عالم الفن .

- ١ - نرى النموذج الحي المراد رسمه كآمر واقع منظم في منطقة اضاءة معينة .
- ٢ - نضع صيغ معينة من ألوان الرسم الزيتية لهدف رسم هذا النموذج .
- ٣ - نحول الصوء الطبيعي إلى ألوان ممزوجة على صحن الألوان ثم نقوم بتصويرها على اللوحة بواسطة الفرشاة والدجون واختاليل الدهنية .
- ٤ - النموذج المرسوم على اللوحة عبارة عن صورة مادية للنموذج الحي الذي أمامنا حولناه إلى لوحة زيتية عبر الرؤية والصوء وهذا التحويل حصل فنياً وتقنياً بواسطة مادة الوسيط (وهي الأصباغ وقماش اللوحة المرسومة) .

شكل (١٨) اضاءة تكعيبية حديثة بداية القرن العشرين



طليعة صامخة ١٩١٣ فلان كرينز Gris ولد في اسبانيا (١٨٨٧ - ١٩٢٧) نقلا عن الصورة الموجودة في متحف كنولز ميتر في أمستردام .  
دراسة حديثة تركز الأعضاء المعقدة الموزعة حول مركز الملوحة وحساب دقة الصورة . وهذا يظهر نزعة رنحوية فيها نجات من الضلال الحقيقة  
لمساعدته للترجمات التوبة المنبئة وهذا أسلوب أخذ به كثير من الفنانين ويهمم بيكاسو وسبراك وألبايم .

لؤلؤ

# الباب الثاني

## التركيب الملمسي

المبحث الأول

مظهر الغلاف الخارجي للأجسام .

المبحث الثاني

اللون واللمس علامة فارقة للأجسام

المبحث الثالث

علاقة اللمس بالمرئيات .

المبحث الرابع

استعمالات اللمس وصفاته .

المبحث الخامس

تطوير اللمس من الطبيعة إلى الفن .

المبحث السادس

خواص التركيب الملمسي والحضارة .

المبحث السابع

خصائص اللمس .

المبحث الثامن

الطابع الفني لللمس .

# المبحث الأول

## مظهر الغلاف الخارجي للأجسام

### مظهر الغلاف الخارجي للأجسام

١ - تعريف

٢ - المظهر الخارجي للأجسام والطبيعة .

١ - تعريف

هو المظهر الخارجي للمسح العنقضي الطبيعي أو الصناعي للأجسام والأشياء والظواهر الطبيعية المختلفة التي تقع أمامنا مثل الأجسام عامة صلبة وهدية وصاعية وبيانية وحيوانية وصخور ورمال وغيوم وأقوان . كل هذه الظواهر تتشاكل بالأبعاد والتشكيل لتكون المظهر الخارجي لأي جسم كان يقع تحت أعيننا ويمكن رؤيته أو لمسه باليد . فإن كان قريباً وذو صفات ثابتة الأبعاد (بعدين أو ثلاثة) كان من الممكن لمسه وإن كان بعيداً كان من الممكن رؤيته وتقدير رسم ملمسه حسب خبرتنا البصرية في الرؤية والمشاهدة .

أما الأجسام ذات الأحجام والصفات الغير ثابتة مثل الغيوم والمياه والمواد اللزجة والسوائل والمواد اللينة يمكن أن نقدر مظهرها التكويني بما نعرفه عنها من خبرة في تكوينها ومظهرها .

مثلاً الفورق له صفات معينة وهي البعدين . ويتغير ملمسه حيناً نضيف عليه خطوطاً مستقيمة للكتاتية ولكن حيناً نضيف على لونه الأبيض لوناً أصفراً أصبحت ظواهر صفاته تختلف . وإذا صنعنا منه أكياساً للتعليب والتعليف أصبحت صفاته الظاهرية تختلف . وإذا أضفنا مادة خشنة على ملمسه ومتناسكه تغير ملمسه إلى صفة جديدة .

والمظهر الخارجي للمادة نسميه للملمس أو التركيب الملمسي Texture نعني بها الصفات الواضحة الخارجية للأجسام الطبيعية على اختلافها ، وكذلك منها الصناعية حيث تعلق جميع المجسمات والأحياء والنباتات والسماء والمياه والصخور والجبال ... الخ .

٢ - المظهر الخارجي للأجسام والطبيعة

يتكون من :

- أ - الغلاف الخارجي وطبيعة مادته الفيزيائية (شكل ١٩) The nature of texture
- ب - لونه وعلاقته بالتركيب البنائي له The colour of texture
- ج - أبعاده المنظورية والتكوينية Dimensional structure of texture
- د - مادة تكوينه فنياً The substance of texture

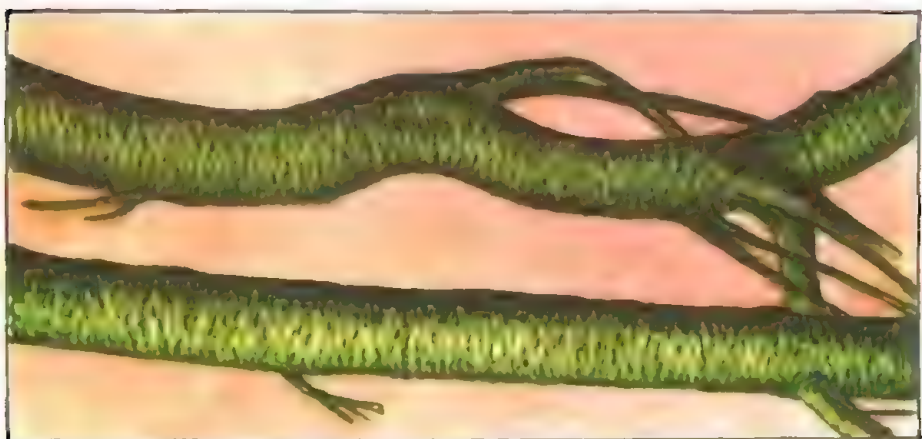
\* كلمة الملمس أو التركيب الملمسي ، وباللغة الانكليزية تسمى في هذا المجال texture رغم أن هذه الكلمة وردت في قاموس (ويستر) بمعنى آخر أبسط وهم . المساحة أو النسيج أو التماسك أو التركيب فنحن ندرس لغلاف الجسم الظاهري .

\*\* Drawing Seeing and Observing, by Ian Simpson, P. 122, Pub. by Van N. Reinhold Co. New York copyright 1973

شجره خشک



شجره سبز



شجره زرد



تفاوت رنگی در رنگ پاره های تصویر را به کمک این منابع بفهم

The structure of life & nature	هـ - طبيعة تكوينه جماداً أم حياة
Mouvement and stability	و - حركته وثباته
Texture and atmosphere	ز - علاقته باغيط الخارجى
How to practice it as an art	ح - تطبيقه الملمس الفنى ومحاكاته
Artificial texture	ط - التكوين الفنى والصناعى المتعلق بحياة الانسان وتطويره
	آ - الغلاف الخارجى

الغلاف الخارجى لكل مادة يقسم إلى نوعين بالنسبة للفنانين فإما أن يلمس كما في السحت أو الخرف ، وإما أن يرى أو يكون وسيلة الرؤية كما في الرسم والتصوير . وما كانت الطبيعة غنية الملمس في كل مجالاتها على الإطلاق كان من واجب الفنان أن يحاكي هذه الظاهرة في أعماله التنية لاعطاء روح الحياة لأعماله المنجزة مهما كان نوعها . أو ربما يتكرر الملمس المقارب فما كما في الفخاريات والنحت وموادهما على اختلاف أنواعها التى من صنعها .

والمادة المتكون منها الجسم الطبعي هي التي تقرر الغلاف الخارجى ونو أخذنا مثلاً خاء شجرة التفاح لوحدناه غير طاء شجرة المشمش وذلك نتيجة للتركيب الطبعي وكذلك مظهر رجل يختلف عن آخر وقطعة حشب تختلف في ملمسها وتكوينها عن الأخرى .

وقطعنا صوان من مسعين مختلفين تظهران باختلاف كلي عن بعضهما وهكذا .  
والمانس يتكون من ثلاثة أنواع :

- ١ - ملمس عاكس لنضوء ناعم التكوين يرجع الضوء بدرجات عالية براءة .
- ٢ - ملمس خشن يمتص الأشعة ويرجع الضوء بدرجات منخفضة .
- ٣ - ملمس شفاف كما في طبيعة الألباستر أو الزجاج .

ونلكل من هذه الأنواع ثلاثة فروع وشعب نعرفها بالملاحظة والخبرة في اللمس أو الرؤية أو الاحساس بكليهما .

طبيعة تكوين هذه المواد تعطي لنا الرؤية المميزة الواضحة لطبيعة الصفات المادية وعن طريقها نميز بالرؤية واللمس وبصورة تلقائية تقريباً طبيعة المادة كظاهرة أماننا وان نعجب بها أو يحاكيها فنياً كما يحصل في الفنون والعبارة قاصبة . الشكل (٢٠) يمثل تكوين ملمس تصويري لأغراض مختلفة .

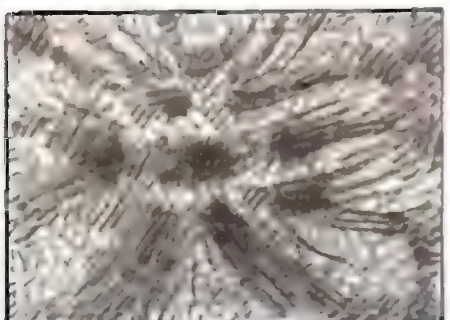
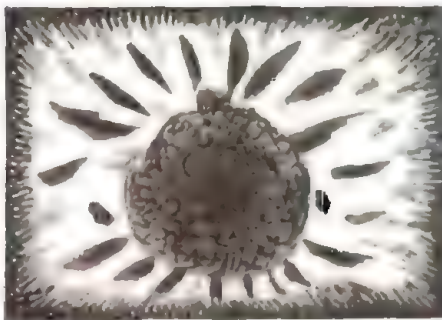
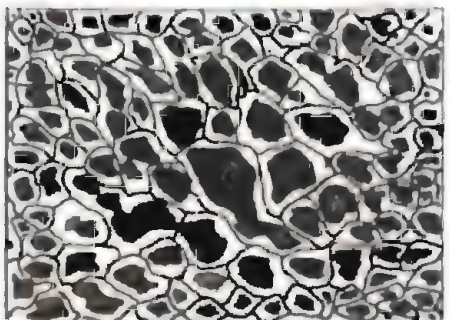
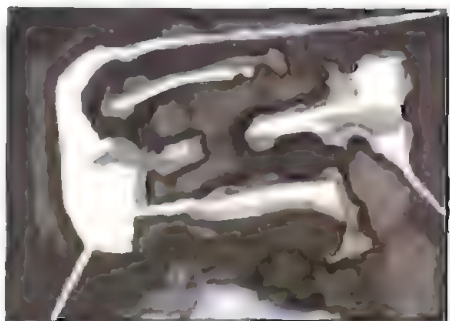
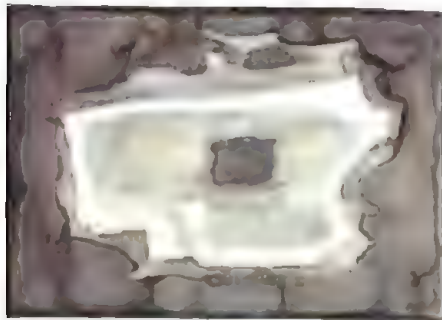
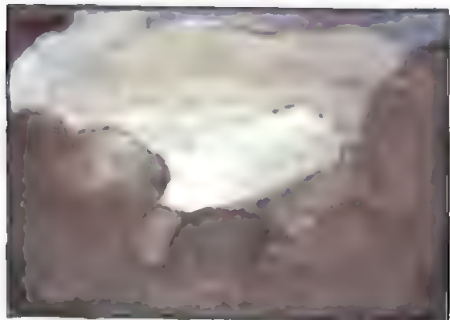
هذه الصفات تساعدنا على إخراج الأشكال رسماً أو نحتاً أو عمارة بالاسلوب الذي يرتبه الفنان وحسب خبرته ودوقه وتقنيته للفن كحصيله في تقليد طبيعة المادة ومظهرها تحت جميع الظروف والرؤية المحتملة .

ب - لونه وعلاقته بالتركيب البنائي The colour of texture

اللون في تركيب الملمس وما يعكسه من ضوء أمر بالغ الأهمية بالنسبة للتشكيل الفنى . نعمة اللون وخشونته وامتصاصه للضوء أو عكسه بكمية كبيرة مشبعة أمر يتوقف على الغرض الذي من أحله نضع الجسم بهذه الحالة . ومعالجة رسمه بهذا الشكل ، وكل ذلك يتوقف على نوع المادة وخصائصها كما ذكرنا ناعمة أو خشنة لديه أو هشة صلبة أو رحية شفافة أم غيرها . وانحجم هنا له دور رئيسي في التركيب والتشكيل والرؤية .



شكل ( ٢٠ ) تكوين مقاطع من الألمس الحر ببعض المواد المختلفة على سطح ذو بعدين وبالجبر الصيني المنسول وفق الرصاص



فيما يتعلق بثبات الرؤية أو التباسها نشرح الآتي :

لو أخذنا عشرة تفاحات من لون واحد ودققنا النظر فيها لوجدنا كل واحدة تختلف بتركيب حجمها عن الأخرى ومن الصعب تمييز ملمسها الخاص بكل منها ولكن تكون النظرة إجمالية في هذه الحالة . لو أخذنا عشرة أحذية سوداء لعشرة أشخاص مثلاً لوجدنا أن كل حذاء يختلف عن الآخر من حيث الحجم واللون والتكوين وهذا سببه صناعته بأحجام متفاوتة لكل إنسان حتى يستطيع أن يلبسه . ونحن نلبس ياخذ الحذاء الصياغة الخاصة بقدم كل إنسان مما يلفت النظر إلى ذلك .

اللون هو الرمز الرئيسي الواضح لتمييز الجسم بواسطة مظهره التركيبي .

والألوان تتكون على النحو التالي :

- ١ - ألوان طبيعية كما هي ألوان الطيور والإنسان والحيوان والنباتات والفواكه والسماء والنار والمياه... الخ .
- ٢ - ألوان المواد التي يصنعها ويهدبها الإنسان كالأنثا والنحوت والفخاريات والسجاد والصور واللوحات والزخارف وكل ما يصنع من آلات ومكائن وأدوات وزخاريات ذات ألوان تميزها عن بعضها نتيجة أشكالها وألوانها وأحجامها ونعومتها وخشونة غلافها الظاهري .
- ٣ - ألوان فنية محاكية لجميع مظاهر الطبيعة وملمسها كما نفعل في التصوير الزيتي والفخاريات والنحت والتجاريات... أو المعادن كل تلك تكون الوسيلة المعبرة عن النتائج الحاصل من جراء قيامنا بهذه الأعمال الفنية والواضح منها في فن العمارة . وكل مادة من هذه تصنع فتكتسب نعومة أو خشونة ولون في طاهر ملمسها التركيبي مضاف الشكل والمادة .

وتتغير ألوان المادة المرئية طبقاً لما يسلط عليها من قيم ضوئية عالية أو منخفضة إن كانت تلك القوة الضوئية طبيعية آتية من الشمس أو من مصادر صناعية أو كهربائية هي التي تحدد درجة التشبع الضوئي وإمكانه الذي يساعدنا في كثير من أغراض الفنية . إن درجات عكس اللون الضوئي عن غلاف المادة أمر كبير الأهمية بالنسبة للإدراك البصري وذوق الإنسان إذ يحدد مدى تقبل المشاهد بالتعويل على الوظيفة اللونية التي يقوم بها الملمس التركيبي . تضفي أساساً جمالياً على المادة أو الحياة ولا يخفي كم من الأحجار الكريمة وقطع الأنثا الملوثة التي تشتهر بجمال ألوانها وتركيبها الظاهري لعب دوراً في حياة الناس .

والصفة الجمالية للمرأة عند الأغريق والعرب والفرنجية يعتمد على صفاء ونقاء بشرة المرأة وحسن تركيب جسمها واتساق نسبة وليونة عضلاتها . هذه الصفة وغيرها للأجسام الحية هي أساس أولي للصفة الطبيعية في الإنسان فاللون عامل رئيسي من عوامل اللذة الجمالية في كل المخلوقات وكذلك الإنسان وكل لا يخفي النسب وحسن البناء وقلة العيوب في التركيب والحركة أمر مستوجب الصفات الجمالية وهذه الصلة الوثيقة بالإنشاء الخارجي الناتج عن صفاء وتركيب وساء الألوان والنسب وسلامة الحياة في بناء الجسم الحي . وعليه (قيمة) الضوء اللوني له الأهمية الأساسية في إضفاء الجمال والحياة على الجسم الذي أماننا وخاصة إذا كان حسن التكوين) .

ج - أبعاد الملمس المنظورية والتكوينية

للمجسمات أبعاد مؤلفة من طول وعرض وارتفاع وفي بعض الأحيان مجسمات بسيطة السطوح كالهندسية أو معقدة كالأجسام الحية والنباتات ولكن يوجد كذلك مجسمات ترسم على سطوح مستوية كما في لوحات

التصوير وهي عملية خاضعة على غالب لرسم (الأجسام مهما كان نوعها) لعامل المنظور وخواصه . وعليه فانجسيمات ذات المنس تخضع لأمرين أساسيين الأبعاد الملونة والمنظور وهذا المنس له مقوماته في التكوين من حثونة ونعومة وليونة وصلابة أو شفافية وهذه الحالة هي التي تجعلنا نحس ونرى المواد المجسمة فيما ملمسها أو نراها ونحس بها عن طريق الرؤية إذا كانت ذات رسم على سطح ذو بعدين أما المجسيمات ذات الأبعاد الثلاثة على اختلافها لها اليد الطولى في التقبل النظري والشعور بوجودها عن طريق المنس والرؤية معاً .

والمجسيمات لها أبعاد ومنظور كما نشاهد ذلك جداراً مكوناً من طابوق أصغر طولوه ٣٠ متراً يُسَيِّج حديقة دار سيقع حتماً تحت طائلة المنظور وكيفية المعالجة في رسمه من الناحية العملية وكذلك شبائيك الزجاج ولستائر والسجاجيد والاختشاب كل هذه المجسيمات ذات قوانين في اللون والضوء والرؤية والبعد ، وإن يكون لنا المعرفة كقوانين في كيفية أصول رسمها حتى نشعر بكل مادة حسب تكوينها الطبيعي مثل القماش والأغطية والخنود والورق كلها مواد لينة ولكن لكل منها خاصية تميزها عن الأخرى يجب معرفة معالجتها .

ومعالجة رسم الملص يستوجب أن نهضم عملية رسمه أو تكوينه اعتياداً على المادة أو الآلة أو الوسيلة التي ساعدنا على تكوينه بواسطة آلة كالفرشاة ومادة كالزيت أو الألوان المائية والباستيل وقلم الرصاص . وهكذا نعالج العملية لغرض البناء التكويني وبخصائص كل مادة حسب عطائها .

#### د - مادة تكوين الملص فياً

المواد التي نستخدم كمخامات لتكوين أي منس بصاهي الطبيعة والحياة والجماد تعتمد على إحامات المستعملة كتكنولوجيا في الفنون التشكيلية .

١ - في العمارة : يستعمل الطابوق والجص والسمنت والأصباغ للحدان والزجاج والالومنيوم والخشب واللباد والسجاد لغرف وكل مستلزمات التزيين الكهربائي بالاضافة . والمرمر بأنواعه والحديد الصلب والمسامير والغراء وادواتها كل تلك تساعد على خلق تركيب ملصقي مختلف المظهر كقشرة خارجية وكذلك يستعمل الفسيفساء والقاشاني والفخار للمساحد والمعاد وكل ما ابتكره الانسان لهذا الفن بمساعدة الطاقمة الميكانيكية الحديثة التي تعتمد عليها في بناء هذا التكوين .

٢ - النحت : أدواته معروفة ومواده مثل الطين والجص والمرمر والبرونز كمادة للنصب ولإخراج القائل بغطائها الخميل وكذلك جميع مواد الصلبة تستعمل لهذا الغرض كالخشب والمواد المعدنية على اختلافها وحتى الزجاج والفخاريات تكون مواداً صالحة لنحت وملصه باختلاف مكوناته .

٣ - الرسم : حتى نرسم نحتاج إلى سطح ذو بعدين كالورق أو الكارتون الخاص بالرسم أو القماش لنصوير الزيتي وكذلك الألوان المائية والباستيل والفرش المتنوعة وألوان البوستر وأحبر على اختلاف أنواعه ومنه الصيني وأقلام الرصاص وأقلام الملونة ومود الكولاج اللاصقة المختلفة لإخراج ملصق حشن على سطح ناعم وكذلك استخدم السكين والزيت تعويضاً عن الفرشاة مع مواد مختلفة خشنة من مواد ونشارة وغراء واللوان تلتصق على القماش وحتى بعض المواد المعدنية والاختشاب ... الخ . كما هي في المذاهب التصويرية المعاصرة\*\*.

٤ - التصميم والزخرفة يتكونان من ألوان متقاربة من ورق وأحبار ملونة وصمغ وأقلام وأدواتها للتصميم أما الزخرفة فلها نفس مواد الرسم . أما رسم الأقمشة وملابسها وموادها البوستر بأنواعه مع فرشها وموادها وورقه ... الخ .

٥ - الفخار : عمل يشبه السحت إلى حد كبير ويحتوي تقريباً نفس المستلزمات أما تزيينه اللوني لاخراج غطاءه النهائي فيحتاج إلى الفرن كهربائية لفحره ويبرد حرات حرارة عالية أو في بعض الحالات تستعمل أفراناً بدائية تدقى بالنين .

والألوان مركبات كيميائية خاصة بالتزجيج الفخاري . والأدوات الكهربائية الصاعطة والراشة مع الدواليب الدوارة ذات دخل كبير في صياغة الفخاريات المحسنة ذات الأبعاد الثلاثة وكذلك للأفران الكبيرة الأوتوماتيكية ذات الحرارة العالية كلها تساعد على تكوين فخاريات جيدة ذات ملمس جميل متنوع وهي تساعد على تكوين جداريات مزججة بمساحات كبيرة حيث لا تفقد شيئاً من جمالها .

إن الملاحظة الدقيقة لخصائص كل جسم حتى أو مادة جامدة وتمييزها عن بعضها تجعل عندما قوة الملاحظة لتفسير وتمييز الأجسام وكلما أعمقنا في حفظ ونقل الخصائص فنياً وبشكل مناسب يتفق مع موضوعنا كلما علمتنا هذه الحالة دراسة الشكل لكل كائن على وجه البسيطة . (شكل ٢١)

#### هـ - طبيعة تكوينه جماداً وحياة

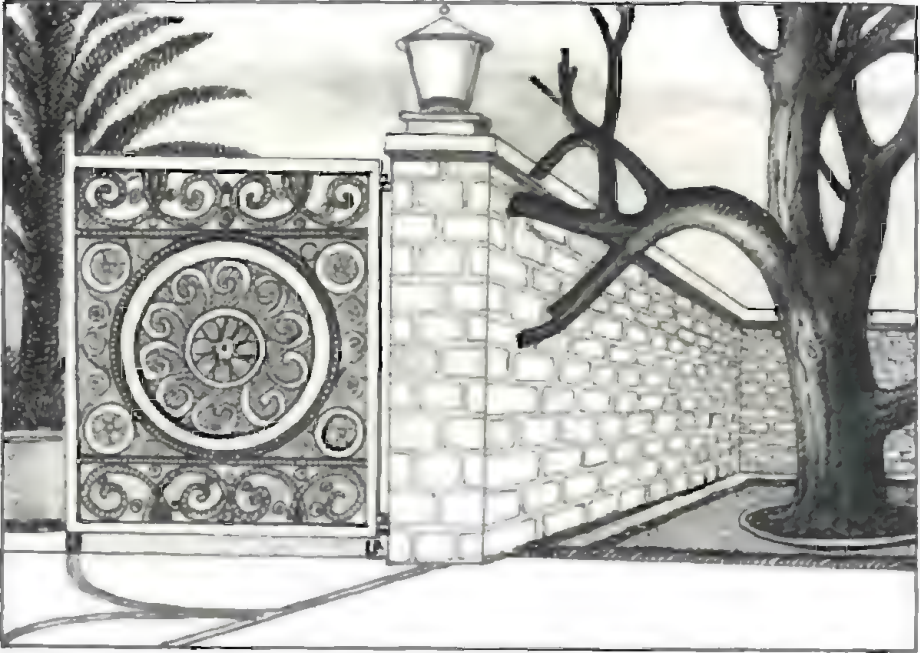
إن لكل جسم حي طبيعة ومنايع مميزان لمنسبه وإذا دققنا هذه الأجسام لوجدنا لها خصائص تركيبية وشكلية ومظهرية وكلما تقاربت الأجسام هذه في العمر والفصيلة والسن وفصليتها وسنها كانت الفوارق قليلة ومتقاربة وكلما ابتعدت في العمر والبيئة كانت واضحة الملمس في حالة الرؤية والملمس معاً .

وكذلك المواد الجامدة ، ولا يمكن لحجر أن تشبه أختها اطلاقاً ولو دققنا في تكوينها لوجدنا ذلك حقيقة طبيعية واضحة وكذلك الأخ لا يمكن أن ينسخ أخيه إلا في حالة التوأمن وحتى في هذه الحالة لا بد من وجود الفوارق ولو في الطول في بعض الأحيان .

وتصنف المواد نسبة إلى خصائصها ولكن مهما كانت هذه الخصائص متشابهة لا بد من فوارق تميزها (إنها خصائص الملمس التركيبي) ويجب أن نتوخى الدقة إذا رسمنا الطبيعة على اختلاف مظاهرها لمعرفة الخصائص اللونية والنسب والأبعاد والحركة والليونة واللذانة والنعمية والشفافية والقسوة والصلابة والخشونة . كما القوة والشعور بها أمر أساسي في تمييز الملمس التركيبي لعنصر الجسم الحي أو المادة الجامدة وكل تلك تعطي لنا الصلابة في صياغة المواد المراد نقلها عن الطبيعة فنياً أو محاكاتها .. وهنا يدخل عامل الضوء وزاويته ودرجة قوته وماتعكسه المواد التي أمامنا من قوة في القيمة المشبعة وكسمة واضحة .

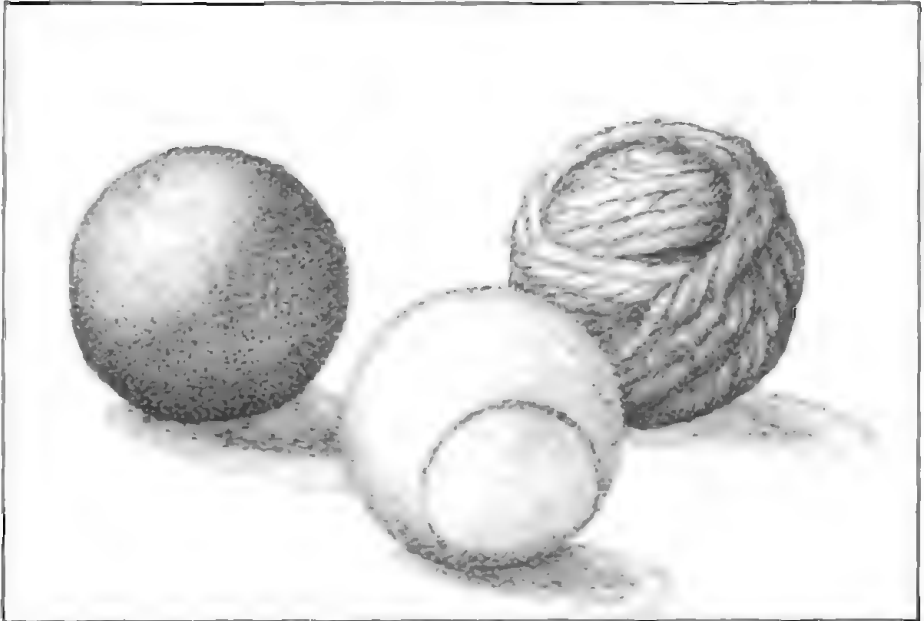
#### و - حركة الملمس ولباته

والصخر ثابت المعالم التركيبية بينما القماش متحرك التركيب ومن الممكن بسهولة تغييره والماء كذلك ولكن الاناء الذي بوضع فيه ثابت التركيب وكل الجمادات تحتوي على هذه الصفات المزوجة أما الإنسان والحيوانات فهما الصنفان الرئيسيان اللذان يحملان صفات مزوجة في آن واحد وهي الحركة والثبات معاً دون وسائل خارجية تؤثر فيهما بينما الجمادات تتحرك بنقل خارجي يؤثر بها .



Structural texture in perspective

٢ ثلاثة أشكال مشابهة في ملمس تركيبي مختلف



similar forms in different texture

وحين رسم هذه الظواهر لاعطاءها الصفات المطابقة نستوجب دراسات مستفيضة مساعدة لتصل الى العرض النهائي من الملمس المشابه وهذه الصفات الرئيسية في الاجسام ذات دراسة للنسب والمنظور والضوء والنبون والجو وتشريحها اشكولي وعلاقات بعضها البعض حتى تصل الى الهداف لاطهار الملمس التركيبي .  
والصفات المتحركة للملمس ينبغي دراسة النسب بينا الصفات الثابتة ظاهرها الهندسة مضافا اليها المقاييس والرواي والثقل والشد ... الخ بشكل تقريبي او علمي دقيق كما في الهندسة المعمارية .

إذا أردنا أن نلبس مدخل دار بالفرش (الكاشي) استوجب معرفة مساحة المدخل ثم مساحة كل كاشية حتى نعرف العدد المناسب ؛ ثم يجب ان نعرف انظهر التركيبي للكاشية الواحدة من لون وزخرفة ، والمادة المصنوعة منها ومدى قوتها وادامتها ... الخ . كل تلك نستوجب هذه العملية فكيف يبقي أجزاء البناء او العمارة ؟ .  
هندسة العمارة يستوجب معرفة نكيكية مضافاً إلى ما تقدم مع شروح أخرى جغرافية واقتصادية حتى تؤدي العمارة عملها ووظيفتها

والفنان النحات أو الرسام يستلزم معرفة الصفات الثابتة والمتحركة للحياة والطبيعة وتشريحها وحركتها مضافاً إلى ما تقدم شرحه في هذا الفصل لغرض الممارسة الطويلة للسيطرة على نكيك الرسم والتصوير بالألوان حتى يؤدي معرفة عملية واضحة لاسخراج معالم الملمس التركيبي كما يتطلب منه ذلك ابداعياً .

### ز - علاقة الملمس بالمحيط الخارجي

للبيئة تأثير كبير على مظهر الغلاف الخارجي مهما كان نوعه ويتوقف مظهره على الضوء الساقط على الجسم من جهة والضوء العاكس من المحيط به من جهة ثانية وطبيعة احسب تقدر كثيراً من مظهره فإن كان سطحه خشباً أو ناعماً أو شفافاً فإنها تعكس المحيط وضوئه كما في المرايا وال الزجاج وكل الأجسام الشفافة والجسم الشفاف يأخذ ويعكس ضوء المحيط به إن كان بلورياً عاكساً كما في المرايا والجو المحيط يظهر على سطح المرأة ويعطينا مظهر متغيراً كلما عبرنا مركز المرأة وكذلك الزهرية المنحورة والمعادن المصقولة تكون عاكسة كمرآة للضوء والبيئة المحيطة حوالها .

والملمس هو الجزء الرئيسي الوحيد الذي يلامس الهواء أو البيئة وهو يتأثر بكل ظواهر البيئة وقيمها ومنها ينعكس على الغلاف هذا ثم يرجعه إلى المشاهد فبعطيا المرأى المطلوب وكلما كان الملمس مناسباً وجميلاً تحسسته العين ورغبت به وإن كان عديم هذه الصفات فإنما أن يهذب فيصبح جميلاً كما نفعل بالخشب مثلاً حين نهدبه في صناعة الأثاث والأبواب وغيرها . أو حين نرسم الأجسام متأثرين بتبنيها لاعطائها الصفات الطبيعية نربطها ربطاً محكمًا مع الأجسام أو البيئة التي حواها حتى تبرز بشكل متناسك منسجم غير مائز مع تميزها في موقعها .

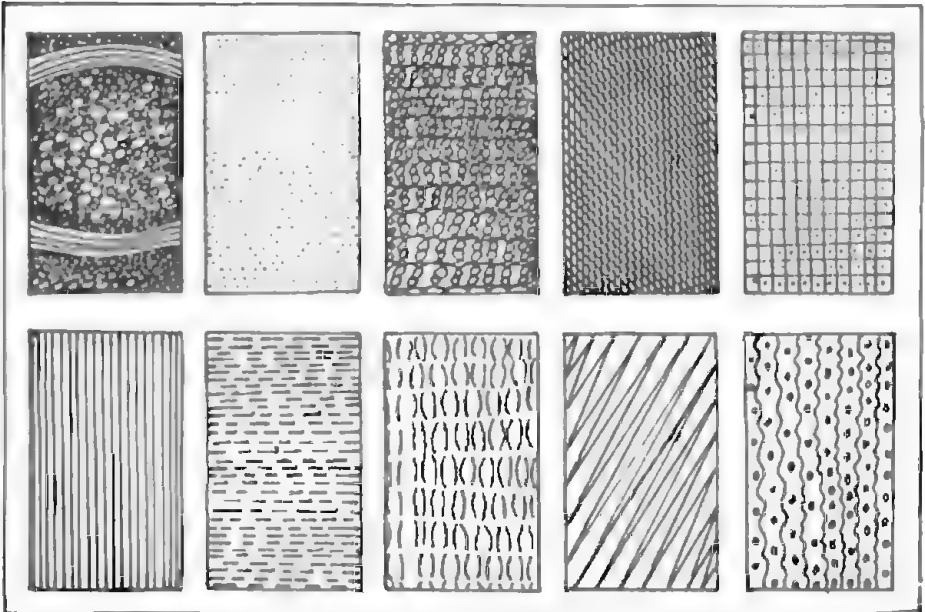
### ح - تطبيقه الملمسي الفني ومحاكاته

الملمس الخارجي في مجمل الطبيعة ذو صفات متغيرة عن بعضة البعض فمثلاً ملمس الغيوم المتحركة يتميز بصفتها فضية فاتحة على الغالب عاكسة ماصة للضوء والألوان وكذلك الماء في كثير من الأحيان يعطي صفات المرأة والنعكس الضوئي . والأشجار صفاتها مضمورية بالألوان ومنها القريب والبعيد أما المدن والأشخاص والسيارات والمواشي والحيوانات إن كانت مفردة أو مختمة لها صفات ملمسية تختلف عن بعضها مما يشعرنا عند

شكل (٢٢) الممس (تكويين ملمسي حر من الحظ بدرجات ضوئية متفاوتة)



٢) ملمس هندسي متنوع أنماط مختلف التركيب Geometric Texture



رؤية العمل التصويري أنها طبيعية المظهر ولذا تساعد على حل رموز الموضوع المراد رسمه وتصويره بالألوان .  
والعمارة حين بنائها يجب أن يراعى فيها البيئة من مناخ وجو وحدائق وأشجار وساحات وملاعب  
ونافورات وشوارع مبلطة ... الخ . كل تلك علاقات بيئية تنبئ بحسن الصفات التي حملت المعمار أن يبني  
ها لغرض وظيفي وجمالي .

ط \_ التكوين الفني والصناعي المصعلق بحياة الإنسان وتطويره

الشكل (٢١) النموذج (٢) خير نموذج يدلنا على تطبيق ورسم الملمس لحاكاة الطبيعة الأصلية ونجد ثلاث  
أشكال كروية متشابهة جداً في الحياة الرئيسية .

فكرة التنس كروية والبرتقالة كذلك وكبابة الحبال كذلك ولكن لكل منها ملمس خارجي يدل عليها  
ورسمنا هذه الصفات الثلاثة لاعطاء الفوارق التطبيقية عملياً وإحياء صفات الملمس الأساسية من خشونة وصقل  
وغطاء مكسو بالشعر .

البرتقالة ملمسها شبه لماعه معطاه بحبيبات طامسه في جلدها تميزها عن غيرها من الأثمار وكذلك لونها  
البرتقالي المعروف وهنا تقصدنا حذف الألوان للاعتماد على رسم الملمس بدرجات لونية رمادية لغرض التأكيد  
على هذا التمييز الذي يفترق إلى اللون وذلك لوضوحه التعبيري .

وكرة التنس الوبرية الملمس نفذناها بطريقة مزاوية رسمها بالخبر الصيني لسيطر على إبراز ملمسها الوبري  
القريب من الفون السكري ونحس بلونها ضمنياً دون وجود لون حقيقي كما حصل في البرتقالة .

أما كبابة الحبال وهي واضحة بملمسها الخشن هي نموذج للشكل المعقد الذي له تركيب خاص يعتمد  
أساساً على أصول برم الحبال ومادة المصنوعة منها وقد أبرزنا هذا الملمس ودرجته اللونية دون تلوين العمل  
وذلك تأكيداً وبالأحاساس اللوني الناتج عن رسم تركيبه وضوئي .

إن عملية دراسة الملمس ورسمه وتلوينه تحتاج إلى صبر طويل ودراسة تشريحية منقولة عن النموذج الطبيعي  
وكذلك تحتاج إلى دراسة ضوئية ولونية ومعرفة أصول الحركة للجسم ونسبه وبنائه . كل تلك عوامل تساعدنا  
على إظهار معالنه كما يجب أن يكون متمرسين في معرفة أصول استعمال المواد التي بين يدينا وكيفية معالجة هذه  
العناصر بنباقة وجمالية خلاصة تأسر المشاهدين .



# المبحث الثاني

## اللون والملبس علامة قارعة للأجسام

- ١ - تكوين الملمس الفني والصناعي المتعلق بحياة الانسان وتطويره .
- ٢ - مواد الخام .
- ٣ - الملمس والنسج .

### ١ - تكوين الملمس الفني والصناعي المتعلق بحياة الانسان وتطويره

يرجع الاختلاف الطبيعي للملمس إلى طبيعة تكوين المادة . مثلاً ساق الشجرة ولحائها خشن وتمتص الضوء وهي (مطفية) غير لماعة Matt وتمتص الضوء في هذه الحالة Absorption وربما السطح الخشن يمتص الضوء ويعكسه بأسلوب خاص مع طبعة تكوين المادة وهكذا المرمر حين استخراجه من مقالعه يكون خشناً مصفراً نظراً يمتص الضوء ولا يملك خاصية قبل صفقه .

وكثير من المواد والخامات يحدها في الطبيعة وحالتها مقاربة أو بعيدة عن الهدف ولا يمكن استعمالها فنياً وصناعياً .

نحن ندرك ان الخشب مادة نافعة للانسان المتحضر وكذلك الصوان الخشن الصلد والمرمر والخديد والمعادن والسلكون (مادة الزجاج) وغيرها . ولملمسها الطبيعي يختلف عما نبتغيه فنياً فنعهد الأمر بـ 'التحار' 'تقطع الخشب' ونعذيبه وصفقه ودهنه وبذلك يكون قد حولنا ملمسه من حالة إلى حالة أي من ملمس غير نافع إلى ملمس نافع وكذلك الزجاج نحوله بواسطة الصقل فيلمع ويصبح بلورياً يمكن الاستعانة منه في كثير من منافع العمارة ويمكن تحويل السلكاك (الزجاج البلوري) إلى زجاج بواسطة الأفران ذات درجات حرارة عالية ليتحول إلى بلور نافع يختلف أشكاله وألوانه الجميلة الشفافه .

ونقوم بفخر الطين في عملية - السيراميك - الفخار فنحول الطين في هذه الحالة بواسطة الحرارة العالية داخل الأفران إلى مادة خرفية جديدة Terra cotta مضخورة ومن ثم نرجمها بألوان كيميائية وندخلها الأفران الكهربائية وبعد مرور ساعات معينة نخرج بمثلها اللونية القشبية الثابتة حيث تعيش مدة طويلة .

وبغیرها كثير في هذه الحالة تغير المواد الخام من ملمس طبيعي معين إلى ملمس جديد معين يتفق مع أغراضنا وأهدافنا فنياً وصناعياً وفي هذه الحالة تغير صفة الملمس من حالة إلى حالة أخرى وهدف معين . ويمكن أن تغير طبيعة وثبات هذا الملمس بتغير الطين البدن الزجاج إلى مادة صلبة وهشة في آن واحد ذات صفات تختلف تماماً عما كانت عليه مادته الخام مثل طين النحت الذي نحت به القنابل وحين نغير من لدائه نقوم بعملية صبه بمادة أخرى كالحبيس الأبيض أو البرونز المعدني . فنكون في هذه الحالة قد غيّرنا من قابلية المادة للزجة الفنية الطينية إلى مواد صلبة مثل صب القنابل الخرسانية أو صب القنابل البرونزية الانلامنة . إذن فلما بعملية تغير جبرى مطورين المواد من مواد لينة غير دائمة إلى مواد أو معادن دائمة بواسطة عمليات فنية معقدة وحرارية وبذلك نكون قد غيّرنا الملمس الصري إلى ملمس صلب مطورين العمل الفني من مادة قليلة لادامه إلى مادة كبيرة الادامة محافظون على الملمس الأساسي كمظهر للتشاكل وبذلك نستفيد من صلابة المادة لزمن أطول ونكون قد

طورنا عننا من حالة إلى حالة للعائدة الحضارية فنياً وصناعياً . وبمحصل هذا في الهندسة المعمارية إذ نستخدمه جميع المواد والخامات المعروفة لدينا ونذهب في تهذيبها وبائها حسب المواصفات التي وضعت في الخرائط ونحصل على عمارات وأبنية ذات صفات مرتبطة بالأص من جهة وتعطينا نتائج معمارية وتركيب ملمسية مختلفة . فنكون في هذه الحالة قد حولنا المادة الخام من صفة عاطلة إلى صفة نافعة متعلونة مع الخامات الأخرى لأخراج مظهر ومنسجم جمالي ذو وظيفة نافعة متطورة لحياة الإنسان في مجتمع متحضر بنائي .

ونأتي إلى عملية تحويل الأصباغ المختلفة وموادها إلى لوحات زيتية ذات قيم فنية عالية . ويكون قد حولنا مواداً زيتية لرجة أو رطبة (الألوان المائية) أو الأقلام أو الاحمار إلى أعمال فنية ذات منسجم مدرك بالطر لقيم هبة ثابتة . وبأسلوب مرئي جديد يختلف عما كانت عليه هذه الأشياء من مواد خام . وعندنا هنا تحويل وتحويل وتطوير المواد الخام ذات الملمس المعين إلى مواد فنية جمالية وذات صفات ملمسية تختلف عما كانت عليه سابقاً كمواد خام .

يتصل في تحويل القطن إلى قماش والحرير والصوف والوبر وجميع أنواع النباتات يمكن تحويلها إلى مواد نافعة ومتطورة وكذلك المعادن مثل الفضة والحديد والذهب والنيحاس ... وتحويلها إلى حلي وسبارات وقاطرات وطائرات وسكك حديد وعمارات .

هنا نحن نقوم بتحويل المادة تركيباً ومظهراً من حالة غير نافعة الاستعمال إلى حالة نافعة الاستعمال نحترى على أهداف وظيفية وجمالية ونفعية في آن واحد وذات لون ومنسجم معارف قد كانت عليه المواد الخام وتحويلها إلى فائدة وظيفية .

## ٢ - مواد الخام

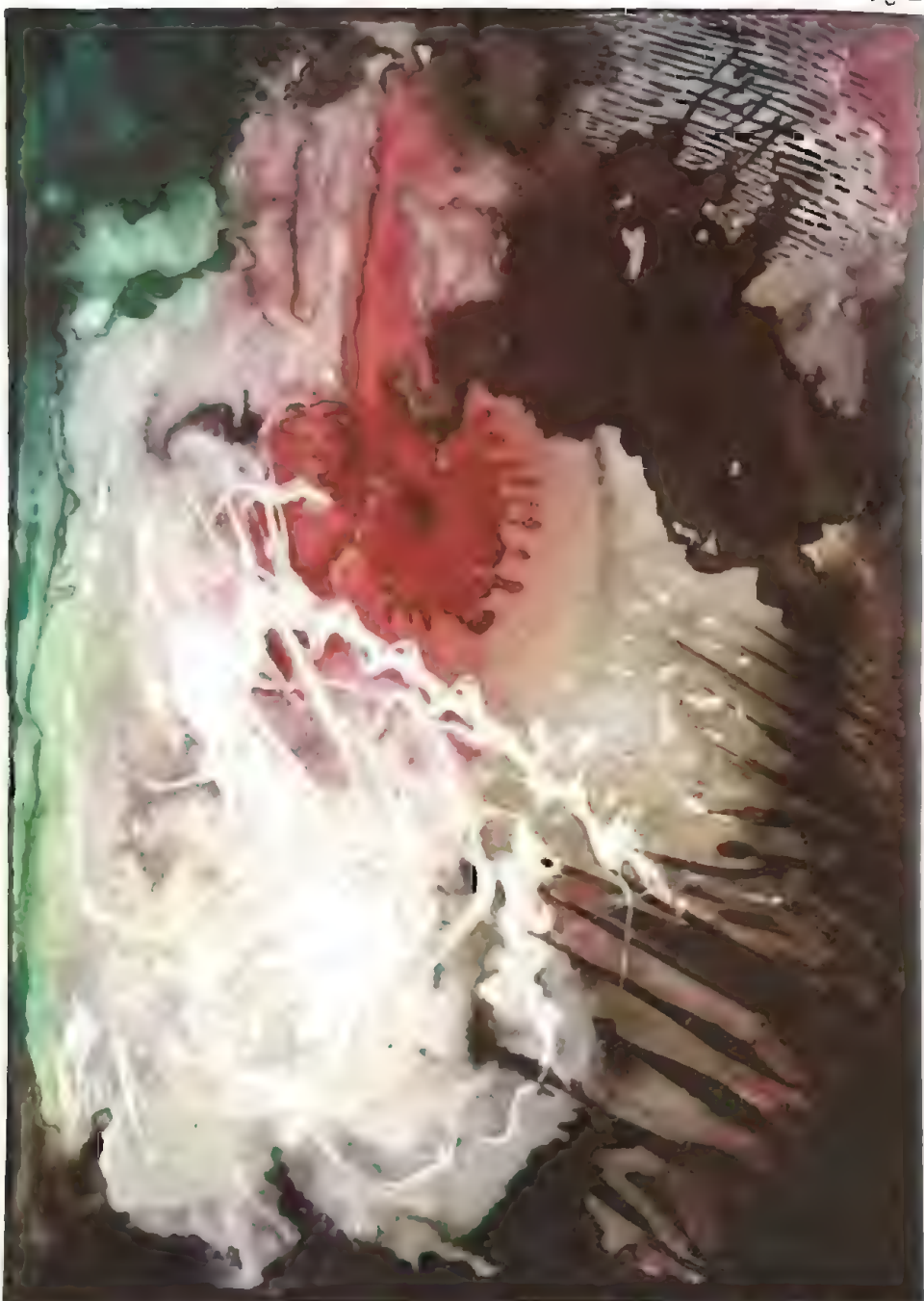
مواد الخام وكيفية معالجتها فنياً لأغراض التشكيل البنائي في العمارة ، الرسم ، النحت ، الخزف ، التصميم والزخرفة ... الخ .

المصادر الرئيسية للإلهام بالملمس الفني :

نبين أن الصيغة هي المنجم الذي لا ينضب ومن خلالها نستمع حاجاتنا أبتداءً من الصخرة الكبيرة إلى ما نراه تحت مجهر المكروميكوب من طفيليات ومتحجرات وعضويات وفطريات وحيوانات مجهرية ومكروبية ... والسابع هذه زودت الإنسان بمخامات لاستخدامها في عالم الفنون على اختلاف تشكيلاتها . وكل المظاهر الملمسية في الطبيعة مصدر إلهام للفنان لاستخدام خاماتها وألوانها الجميلة : فمثلاً يرهينا ويهرنا منظر الحية وجلدها المزركش . ولكن الطلاوس والديك الشدي والحمام الزاجل والمدحاج المتعدد الألوان وعرائ البرية كل تلك تبهرنا بمنظرها لما لها من لفة وجمالية نعشقها وهي جزء من حياتنا ذات صفة وثقى لنفسية بنا وكذلك أصناف الأسماك الملونة والقواقع البحرية والوبر وفراء الحيوانات الجميلة التي يستخدمها الإنسان للألبسة الدافئة .

وسواحل البحار وجمال الرمال والميه الزرقاء والجبال الثلجية الشاهقة ودفء الصحراء وخيامها وتخييلها والأنهار والبساتين كلها توحى لنا بأحمال الاحاذ .

وما يصنعه الانسان بيشكر أهدأ من الملمس . وكما بينا سابقاً حول المواد الخام في أمرين رئيسيين وهما تحويل الحياة والملمس من حالة إلى حالة ثانية . بحيث الحالة الجديدة تختلف عن القديمة إما حرناً أو كلباً وكذلك كساً وكعباً .



تأليف ملسم مصوري ولوري علفوري على حربة ارضية مع طلمس حشش في الجفرة الأبيض ودرجتي في الاجزاء  
التي

وبينما ما للعمارة من أبعاد في تطوير أيقاة form العامة والملمس وذات دراسات علمية قديمة وحديثة في ذلك وها صناعة عالية التطوير ولها مدارسها الخاصة وتسمى هذه العملية مع البحث في تطوير أيقاة والملمس الأبعاد الثلاثة - Three dimentional forms and textures .

إن الاعتناء بالحجارة والطابوق والسمنت والأخشاب والحديد والبرجاس واللدائن والمزمر ... الخ لها وسائلها العلمية الدقيقة وصناعة تطبيقها الفني .

أما الملمس ذو البعدين كما في الرسم الزيتي أو المائي أو الفسائيق الزرقية على اللوح المسطح كل تلك لها وسائلها وأدائها وعنايتها . ولها كذلك موادها .

وفي الرسم على اختلاف أنواعه سنتعمل :

١ - نوردق مختلف الملمس والخشونة والنعومة منه ما يصلح للرسم عليه بالخبر وأنوعه ومنه ما يصلح للرسم عليه بالفحم اخشي fusin ومنه ما يصلح للألوان المائية والأقلام الملونة والباستيل والتخطيط القلمي على اختلاف أنواعه وأهم الورق الذي نستعمله لهذه الأغراض :

آ - ورق فابريانو مختلف الدرجات Fabriano ويصنع في إيطاليا وفرنسا وأنكترها وكذلك ورق "كاردراج" وغيره كثير .

٢ - القماش الزيتي له تحضير خاص وخشونته وبعومته تختلف باختلاف رغبة الفنان وسلوبه العملي ويعر له فصلاً كاملاً في علم التكنولوجيا التصويرية .

وفي العادة تحضير سطحه اللوني من الأبيض أو أي لون فاتح وقسم من الفنانين يُحضرة بنون غامق ثم يرسم عليه بالألوان ومساحاته تبقى حسب الطلب

٣ - الألوان الزيتية معروفة ولها شركات خاصة وذات تكتيك فني خاص يدرس تطبيقاً في المعاهد وأكاديميات العالم .

والألوان المائية لها فرشها الناعمة (من نوع سيبيل) خاصة بها ويعمل عليها كثيراً في المدارس الابتدائية والثانوية والمعاهد الفنية والألوان المائية يستعملها كثير من الفنانين يرغب بها لسرعة جفافها وصغر الورق الذي تمارس عليه .

٤ - الأقلام اللونية متعددة ومعروفة وكذلك أقلام الرصاص وتقسّم إلى نوعين :

آ - أقلام للتخطيط الهندسي مؤشرة بحرف (H) ومضاعفاته وكنسا أرتفعت المضاعفات خف تأثيره اللوني وحينما يصل حرف القلم (H6) يكون خفيفاً وحاداً جداً ويسمى (Hard) .

ب - أقلام التخطيط الفني وعقد عليها حرف (B) ومضاعفاته ويصلح هذا النوع للرسم الحر Free hand drawing والتخطيط للرسم الفني ذو درجات ضوئية ولمس واضح ومتعدد الدرجات مثل (B8) (B6) (B4) (B2) (B1) وهذا القلم يعمل محل المحم في بعض الأحيان لزياده المتعدده .

أما أقلام الباستيل على نوعين دهنية وجيبية هشة ولها أعراضها المناسبة للتخطيط بما يشابه الأقلام الملونة وتغلاً مساحات أوسع .

٥ - السوائل المثبتة : منها ما يسمى Fixative يحضر خاص من الكحول مع المسنكي بطرق معروفة وثبت

جميع المواد لينة على الورق وبطيء ادمتها . ويمكن استخدام مواد أخرى إذا فقد من السوق مثل مادة الجليب الطازج الخفف بالماء .

كل ما ذكرنا عن هذه المواد وما يتناهبها يمكن أن تساعد على الإنتاج الفني تصويرياً وزيئياً ام فحماً وقلمياً ... وهذا يساعدنا على تفهم الاختيار للمواد المناسبة وتساعد مساعدة كبيرة على إخراج الملمس بشكل مدروس يساعد على حسن الرؤية الجميلة .

٦ - النحت ومواد : إن النحت ومواده الخام وطبيعة مظهره الخارجي أي ملمسه ذو تأثير كبير علينا في تأدية عملية النضوج الفني ونحويل ملمس المادة الخام إلى ملمس فني ذو صفات تتفق مع نفسية الإنسان وقبولها بشكل منطقي . وهذه الخامات والادوات والازاميل الحديدية وأفران صب قوالب البرونز التي تسمى بالابضابة Foundaria وكذلك الأخشاب والحديد وكيفية صناعة الهياكل المعدنية والخشبية لاسكانها بالطين أو الجبس وأعطاء العملية النحتية التكاملي لاطهار الملمس التركيبي .

الخشب والجبس والطين والبرونز والحديد والشمع والحجارة والمرمر والقاشاني كلها مواد قابلة للنصاغة النحتية وكذلك الأدوات من ازاميل ومثاقب حديدية وشفرات وسكاكين وأواني غنفة وصناديق طين كلها تساعد على الاخراج النحتي في مشغل مناسب الفراغ .

هذه المواد تساعد على اضافة الحياة على أعمالنا النحتية لمختلف الوظائف المعمارية والفنية وتساعد على إحياء الأفكار وتجميعها فنياً بالأبعاد الثلاثة (الطول + العرض + الارتفاع) لاعطاء اھياة المناسبة لمظهراً فنياً ذو مضمون وله موضوع معين .

٧ - مواد التصميم والزخرفة : موادها لا تحثف عما يُستخدم من مواد في موضوع الرسم والتلوين ولكن حين تطبيقها فنياً بمواد وخامات ذات صفات قوية التركيب فالأمر يختلف تماماً .

التصاميم الزخرفية حينما تطبق على البسط والسجاد تحتاج إلى مواد وأصباغ لونية ثابتة تكسي فيها الغزول الصوفية والقطنية لكي تحاك وتنسج حسب مواصفات التصاميم وكذلك حينما نرّخرف الخشب وأنواعه وحينما نصمم الزخارف الخائطية من القاشاني والفسيسساء فموادها معلومة ولها صناعة خاصة تعتمد على العطاء الفني وقابلية هذه المواد للتعبير وكذلك زخرفة الأفمشة ونسيجها Textile وكصناعة نعم جميع مناطق العالم ومنها ما كان يدوباً بدائياً ومنها ما كان صناعياً متطوراً كل تلك ذات العلاقات والمواصفات التي يدرسها المختصون .

٨ - الخزف والفخاريات Terracotta and ceramics : صناعة الفخار وفنه أمران معلومان خلال الحضارات القديمة والمادة الأساسية لتحضير هذه الصناعة العالية الذوق هي الطين وله تصفية وعمليات تنظيف خاصة وحيما يكسي الطين بعد فخره بالألوان غمر عملية الأكساء بالألوان كيميائية تتحول صلبة وبراقة أو كابية بعد دخولها Bright or Matt في الأفران العالية الحرارة . وحين تنتهي العملية تبرز هذه المادة الجميلة التي نقول عنها في الأمثال العامة -حولنا التراب إلى ذهب- لمحسن صنعتها .

أما الأدوات التي تستعمل فمنا أحواض الطين المصفي والمسابط الواسعة والدواليب الصناعية الكهربائية المساعدة والسكاكين وأدوات خاصة من الخشب والفرش الخاصة بالتلوين ودرجت الحرارة العالية بالأفران كلها عوامل مساعدة لصناعة الفخار .

三十三卷



الشكل (٢٤) يمثل مواقع ومجار بحري ملون مختلف الأشكال ذات ملمس ملون لماع (زجاجي مصقول) جميل (نُسِرُ به حين مشاهدته) وهذه الخاصية تجعلنا نفتش عنه وبفتنه لنزين به عرفنا للزيادة في الالافه وكذلك صبيحة مرادفه تماماً ومشابهه للأعمال الفخارية وربما تأثر بها كثير من الفخارين عبر العصور ونسخوا ألوانها وهياكلها وبنووها بشكل أو آخر فكانت أعمالهم نماذج فنية رفيعة خالدة .

الشكل (٢٤) فيه ثلاثة محارات رئيسية الأولى ذات لون الأهره ochre المحمر مع البقع البيضاء والمجار الثاني الأبيض يحمل نفس الصفات ولهما نفس الشكل ولكن الملمس يختلف باللون وأسمها العلمي The coloured siphon\* .

وأما المجار مخروطي لوسطي المِقع بالأزرق الفاتح له الاسم العلمي The flattened spire وهذه الفنة تكثر في الخليج العربي وخليج العقبة وسواحل المحيط الهندي .

أما تكوينها اشكلي فإنه يشبه البيضة والثاني على هيئة مخروطية وتبنى من قبل المخلوقات التي تعيش في داخلها والأمر العجيب في تركيبها لكل صنف منها متشابه البناء في الشكل والمِقع اللونية والفنحات التي ينفذ منها الحيوان إلى الخارج . فهل الغريزة مصدر هذا البناء الهندسي البسيط كما عند الانسان ؟ أم ماذا ؟ سؤال علمي محير .

### ٣ - الملمس واللون

كما بينا سابقاً ان صفة اللون ملازمة للملمس وذلك لسبب فيزيائي بسيط حيث كل مادة وجسم ونبات وحيوان وجو له لون . (ولا يوجد ظاهرة في الطبيعة دون لون اطلاقاً) والألوان هنا السمة الاخترازية أو الرمزية للملمس فمثلاً حينما نقول الخشب ، حالاً يتبادر إلى الذهن لون خاص قريب من الأهره الذهبية الغامقة . وحينما نقول ماء يتبادر إلى ذهننا لون أزرق فاتح رغم اننا نشره أبيض اللون أو بالأحرى الماء يتلون بلون البيئة أو الاناء الذي يحتويه أو حواليه . وحينث نقول يرتقالة (لونها برقالي معروف) وهكذا . واللون رمز للملمس التركيبي للمادة وقد عرفناه بالممارسة منذ الطفولة . صنع الانسان مواد مشابهه للصبغة كما في حالة الفخاريات وألوانها الكيمائية وعناصر الزخرفة والسجاد المختلف والأقمشة الملونة التي يرغب الانسان لبسها وملوطة بأنواع مختلفة من النسيج المزخرف الملون بدرجات لونية تعد بمئات الألوان وتسمى علمياً The structure of coloured textile texture البناء التكويني اللوني للملمس القماشى\* .

ولا يستغرب أن يكون اللون في الملمس ظاهرة ملحة ومؤثرة في حب الاستطلاع عند الانسان وان طفل يختبر الملمس بفمه ثم يتحول هذا الحب إلى الملمس والاحساس باليد عند الكبر وليس فقط تنمو حاسة الملمس اليدوي وربما حاسة القبلة عند الانسان لها مفعول آخر في تكوين رغائبه حيث تعبر عن الملمس وربما كان الملمس احساس بالجمال كما في شتى المظاهر .

ونعلم رؤية الانسان لانسان آخر يتوقف على عدة عوامل ، منها لونه ومظهره وأبعاده وحركته وحسن ملمسه (المون) يُغير حيناً حب الاستطلاع وربما الملمس باليد والتحسس وربما الحب بين فتى وفاتة يكون وليد الرؤية وهذه الرؤية تؤدي إلى العلاقات بين إثنين وتحليلها واطراح ليدنا . والألوان لها تأثير على أعمال الفنانين

\* Seadnells, by J. M. Cayton, P. 38, 34 . ان هذه محارات ألوانها كمفردات ووضعتها في انشاء حو بحري لقرينها للأذهان . لون الأهره كلمة عربية لها مرادف بالانكليزية ochre ولون لاوكر اصطلاح لوني يستعمله الفنانون غالب الأحيان وهو ما نسميه بلون الاصفر الداوكر أو الأهره

مثل روسكو المكسيكي ذو الأسلوب الهاديء في التكوين واللون ويختلف بتعبيره الفني في إظهار الملّمس عن ماتيس الفرنسي ويختلف عنهما الفنان السريالي سلفادور دالي هؤلاء الشوهد الثلاثة لثلاث مدارس مختلفة فنياً نعتين أسلوب التعبير اللوني والجمالي والحسي عن طبيعة تعبير الملّمس النوني في الأعمال الفنية لأن اللون له مقومت حدليه جداً في تكوين العملية الفنية كأساس للملّمس ومساعد للعوامل الأخرى .

إن اللون والملّمس توأمان لا ينقسمان مثل الجسم والروح وكيان الأول مربوط بكيان الثاني . واللون هو الظاهرة الأساسية التي لا تنقسم نهائياً عن أي جسم واللون مرتبط بالملّمس وأخذ من الروح إذ الروح تنقسم عن جسم الانسان بموته ولكن اللون مهما كان نوعه لا يتغير .

وعملية حصر اللون في الملّمس فنياً تتوقف على العوامل التالية : أولاً ، طبيعة لون وبناء الملّمس ثانياً ، ما يشعه من درجات ضوئية ملونه . ثالثاً ، كيفية رؤية هذه الألوان الملّسية بشكل يرضي رغائبنا النفسية والعاطفية . ورابعاً كيف نحقق هذه الظواهر عملياً بواسطة الفن الذي ننشجه تطبيقياً لعمل فني منجز . كل تلك تؤثر فنياً نحن الفنانين وكبشر مرهفي الحس وكذلك الناس الآخرين .

أما الامسّن الاعتيادي يتأثر بهذه الألوان النالقدر الذي يتحسس قيمها ويتأثر بها عاطفياً .

حيث التأثير في الفن نعرف المظهر الجمالي وكيف له دخل كبير في هذا التحسس وقوله . فنن (أوب أرت) Op arts المعاصرة أغلب أعمال هذه المدرسة مهيجة للنظر والعين ثم الانسان وربما تؤثر على الأعصاب . ولو قارنا هذه المدرسة بالمدرسة التجريدية الإسلامية لوجدنا الفارق كبير بين العنف العصبي والتأمل الصوفي الجمالي في الفن الاسلامي ولكل منهما مظهره وسيطرته لقوى اللون الظاهر في تكوين الملّمس لكل منهما .

إن مجمل الفنون العالمية المعاصرة الحديثة في سيطرة تكوينها الجمالي للرؤية يتفق مظهرها الملّسي في حرية كبيرة في اختيار الألوان دون القواعد الأكاديمية أو الكلاسيكية المعروفة في علم الفن بل لها حرية الفنان كذاتية مستقلة في إخراج أي عمل وشكل وملّمس نتيجة يتفق مع ذوقه ورسالته الفنية دون الأخذ بنظر الانسان الآخر (حيث يقبله أو لا يقبله) . ومن هنا تنشأ البحوث الفردية المبتكرة لانشاء وارساء أعمال فنية بعيدة عن القواعد المألوفة ومبتكرة إلى حد كبير وذوقية لونية خاصة وهذه الخصائص تعطينا مظهراً ابتكارياً إذا ما قيس بمقاييس الأعمال الفنية التقليدية .

اللون يخضع لقواعد الضوء ودرجات مختلفة من القيم والعلاقات وأسلوب وجوده في العمل الفني كسيطرة ظاهرة في الانتاج والتوزيع .

هذه القواعد الحرة تؤثر في أعمالنا المعاصرة وربما يقبله المشاهد أو يرفضه ذلك أمر آخر واللون له عمق إنساني ذو صلة واسعة بين الفنان الأصل والمشاهد المستوعب وجميع عناصر اللون التي ذكرناها في الباب الاون عن اللون لها المعنوي الأساسي في تركيب الملّمس .

سبق ونبأ طريقة التلوين وأساليبها المختلفة على اللوحة وكيفية الحصول على تكوين فني بألوان مختلفة البناء والاحساس النظري . ومنها :

١ — الألوان الموضوعية بنعومة ورقة بواسطة الفرشاة بحيث لاتنمو كثيراً عن سطح اللوحة وتسمى المتدرجة الاضاءة الشفافة .



٢ - الألوان الخشنة بالسكير أو العجينة اللونية التقنية لظهور مسطحات على السطح الأصلي للوحة ومن المحتمل يحصل للفن ظلال صبغية بارزة ذات الارتفاع الخفيف جداً .

٣ - المنصقات واسلوب صبغها وتلوينها على القماش واللوحة .

وتتكون المنصقات collages من الورق على القماش واستعمال الغزل متفرقة وأنواع النسيج وفي بعض الأحيان الكرتون الخفيف المصنع على سطح اللوحة أو القماش المحضر للرسم . المسمى (بالكانفاس) .

٤ - تركيب مواد ملونة شفافة لظهور شكل ذو ملمس معين . إما شفاف الرؤية أو ناعم أو خشن مقفول الضوء ... هذه القواعد التطبيقية يمكن استخدامها في الفاشاني والتقاريات وتعتمد على تكتيك خاص وكذلك يمكن إنتاجها فنياً في زين جدران العمائر من الداخل والخارج كما تفعل بالقباب والمنائر والأرصعة .

٥ - استخدام الأدوات المختلفة في التلوين والخروج عن الأدوات المألوفة مثل الفرشاة والفلم والسلاية واستخدام قطع صغيرة لكترونات وعلاف الشحاط والاسفنج الصناعي والعيان الخشبية المختلفة والأوراق تف بشك يمثل أفلاماً حنية مختلفة وكذلك كمبرة بعض الأوراق وطمسها في الألوان وبصمها على اللوحة المائية . وإذا اقتضى الحال بالأبهاج أو السباية أو الأصابع الأخرى كل تلك تعطينا مظهراً في الملئس غريب مبتكر غير مألف .

ولا يفوتنا أن نبين العلاقة بالملئس الملون والعاطفة الذاتية عند الإنسان من علاقة ذات معنى تعبري ذو تأثير في الشعور الإنساني الداخلي والخارجي عند الغير .

بمقدرة الفنان أن يثير فينا العواطف باظهاره مركز واضح لبعض الأشكال ذات السطوح اللونية المؤثرة فينا ولا نبالي إذ نقول " تلعب بعواطفنا دون أن نسيطر عليها بل هي التي تسيطر علينا " وواجب الفنان أن يعطي مظهراً للتأثير المرعوب في المشاهد .

وبعض الملئس الذي يلعب دوراً فعالاً في المشاهد حيث يراه ولاظهار بعض الأجسام أو الحيوانات أو حركاتها كرمز . وحين نقول أن فلاناً بلدع كالنعمان ماذا نقصد غير الرمز المؤذي ؟ في الأخلاق والتصرفات ليس إلا ؟ والملئس الملون يمكن أن يقوم بما يشابه رمزية هذه المعاني أو غيرها وذلك بالتأثير نفسياً على المشاهد . حبر رسم وتلوين جندي مدرع بالحدوة والدرع خلال حروب قديمة . نرمر لنفوذ الجندي الصلب القوي انسجاع المقدم الحارب (أي خراج الشجاعة النفسية) لزياده انغور عند المشاهد وربما سيكون مثله كمنحارب يوماً ما !

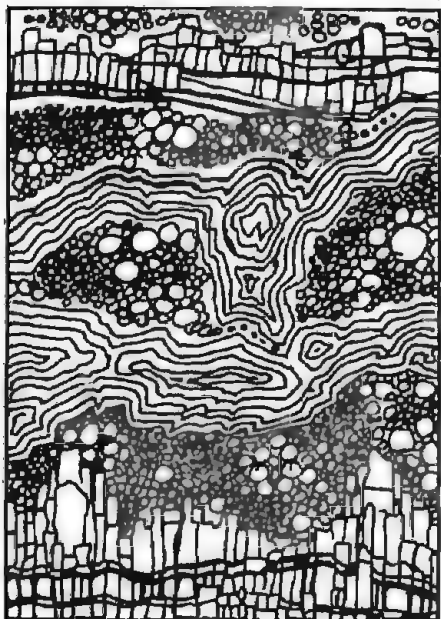
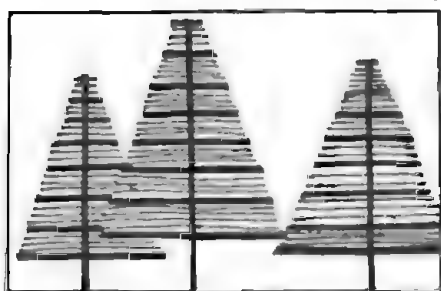
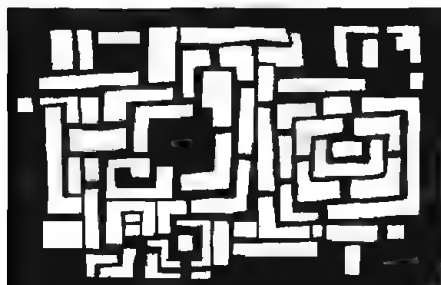
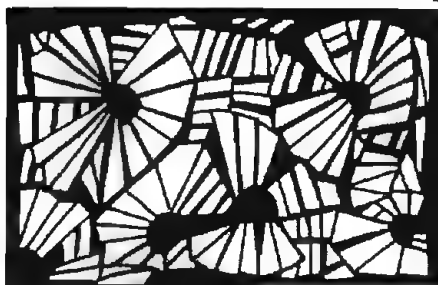
وحيث يرمز للعاشق باللون نقيه صارخة برفقة نقصد بها رمز الانارة بالنسبة للجنس المقابل والعكس بالعكس أي إنارة العاطفة عند الجنس الآخر بالملئس المنظور لونياً وشكلاً وذلك لتحريك العاطفة الكامنة في المقابل ومنها الحب والاستحسان والرشاقة واللياقة والذوق والجمال ... الخ . كل تلك وسائل تقودنا إلى العاطفة المتنوعة وقس عليها .

شكل (٢٥)

أنواع الفسح المحسوس ١ - العمارة ٢ - البحت ٣ - الصخر ٤ - النبات والأشجار ٥ - الماء ٦ - السماء والغيوم .

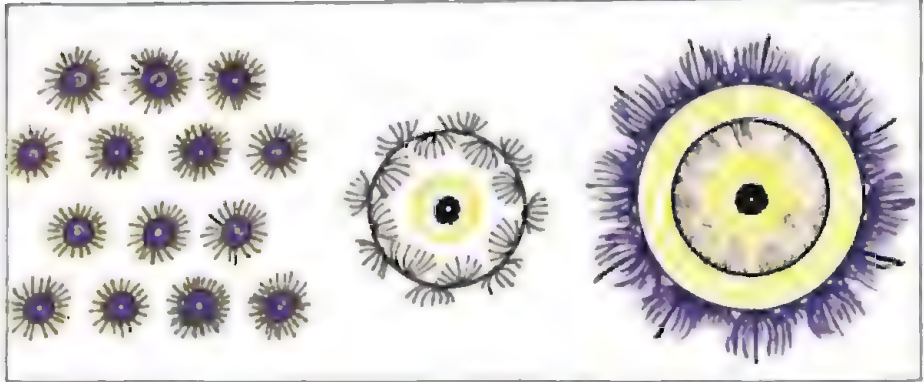


لا هذا الشكلين في شكلين اثنين من عناصر الفسح والأشجار (الرسم)

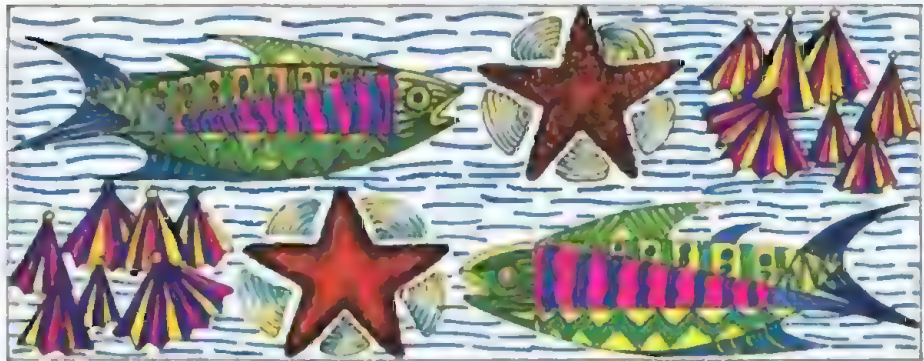


مدس زخرفي ينتمي إلى الطبيعة - يتراوح بين الشقطة والخط واللون وتكرانها وموازناتها ومظهرها

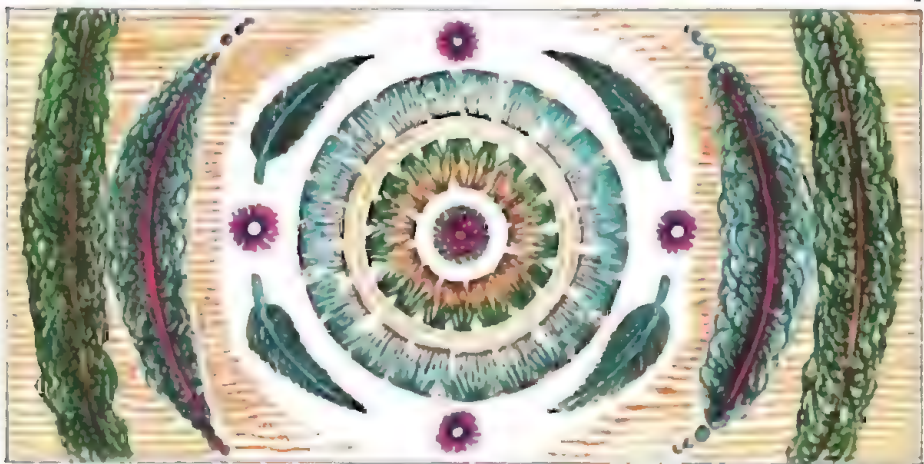
١



٢



٣



١ د حمار الوحش طبيعة نادرة ذات ملمس تخطيطي وزعته الطبيعية لأعراض دفاعية



٣ ن ورق الأشجار كحييات منسوبة لشكوبها

٢ د الشعر كالملمس



التمس هو الرؤية والتطافة والحسوبة والضوء واللون والجسم والمادة والعطاء الخارجي للأشكال والحرك الضوئي للرؤية والرمز وهو الحياة المتحركة خارج نطاق حسنا والذي نراه ونلمسه ونحس به بواسطة حاسة الرؤية (العين) والتمس وبعض الأحيان بالتذوق وربما بواسطة السمع كما يحس العميان الحياة الخارجية بأسلوبهم الرمزي الذي يتقنون على فك رموزه بأنفسهم أي تكوين اصطلاحات ذاتية يعبرون بها عن مقاصدهم !.

# المنحَ الثالِث

## عُلاقة الملمس بالمُريّيات

- ١ - علاقتُه بالمُريّيات .
- ٢ - مدلولاتُه .
- ٣ - أهمّيّته .

### ١ - علاقتُه بالمُريّيات

الملمس (الغلاف الخارجى) مشكلته مشكلة اللون تماماً حيث جميع المِريّيات ملونة وكذلك جميع الأحسام ومظاهر الكون لها ملمس مهما كان نوعه والملمس يعد بالثلاثين لأنه يرتبط باللون من جهة وبالشكل والهيئة من جهة أخرى ولكل جسم مهما صغر ولو كان مجهرياً يحمل صفات ملمسية خاصة .  
وعملية الانتقاء والتنسيق بين عناصر الكون أمر مهم من جهة ، والانتقاء يعطى أهمية أخرى من حيث التشكيل الجمالى من جهة أخرى .

والإنسان بطبيعته مهندس جمالى النزعة ذو فطرة قابلة للتنسيق والتشويق وكلما ارتقى في سلم الحضارة كلما ازدادت خبرته الفردية والنبئية في تحضير الانتخاب الجمالى التى يصنعها ليحيط نفسه بما يجد فيه راحة المنفعة والاحساس الجمالى والذوقى وبالتالي إراحة الأعصاب (الراحة النفسية) .

ونجد تنسيق العلاقات بين المِريّيات أمر من طبيعة الانسان وتكوينه ويمكن أن ندرسه حينما نقوم بتطبيقه في الأعمال الفنية وسوف نرى أنواع الملمس وكيفية تكويناته بالنسبة للمِريّيات الفنية المناسبة أو المعتادة وتصنفها حسب الآتي :

- ١ - الملمس الخشن
- ٢ - الملمس الناعم .
- ٣ - الملمس اللامع .
- ٤ - الملمس المشع ثوبياً .
- ٥ - الملمس الشفاف .
- ٦ - الملمس القابل لعكس القوة والقيم الضوئية .
- ٧ - الملمس وعلاقته بالشكل والهيئة .
- ٨ - حجم الملمس وتركيبه كعلاقة مع الهجوم الأخرى
- ٩ - الملمس ذو السطح الخشب .
- ١٠ - الملمس الصلب .
- ١١ - الملمس اللدن .
- ١٢ - العجائن والليونة .

- ١٣ - الأقمشة وأنواعها .
- ١٤ - الأقمشة والسجاد المزخرف .
- ١٥ - أعطية العمارات والمساجد والكنائس وملابسها .
- ١٦ - ملمس النباتات والأشجار والأزهار والتفاوت شكلياً فيما بينها .
- ١٧ - ملمس الصخور والمياه والغيوم .
- ١٨ - الأحاسيس ملمس النور والضوء وعلاقته بالمظهر الخارجي للأشياء .
- ١٩ - مجموعة الصفات التي ذكرناها في ظواهر الأشياء تشكل تكويناً للهيئة form and texture in composition of nature

وتنظيم هذه الوجدات عملياً من قبل الفنان تعطي له الاختيار ليعرض ذوقه ومفهومه لظواهر الأشياء حين يطبق العمل الفني أي كان نوعه .

إن عملية تنظيم الملمس في الفن المعماري أمر بالغ الأهمية وكذلك في النحت والرسم والخزف . إذ التصميم لمظهر هذه القواعد يستند إلى خبرة طويلة الأمد ذات ذوق عالي متناسق وأصول في التوزيع بين المواد المختلفة ومظاهرها وذا أصول بين مراكز توزيعها وما تظهره من تضاد في الخشونة أو الخشونة والنعومة أو من ناحية اللون والانساق ومن ناحية القيمة الضوئية وما تعكسه المادة من ضوء ساطع أو خافت أو كواب .

وسنبين أن الطبيعة أوجدت تفاوت عجيب في الملمس نميز من خلاله بعضاً البعض نتيجة ما تظهره الصفات لهذا الملمس . والملمس مرتبط باللون والضخامة والطول والحركة والصفات البنائية الأخرى ونميز زيد من الناس عن عمرو لهذا السبب وكان يحب شخصاً دون شخص آخر لظواهر خاصة وهي إحدى أسباب الحب الشديد . ومظهر السيدة الجميلة في ملابسها وقوامها ذات دخل كبير على ذوقها وجمالها وكذلك العمارة الجميلة نشأت لها نفس السبب مع أسباب أخرى متفاوتة والنوحة الزيتية لوجود عناصر مختلفة فيها تؤثر نفسياً فينا ونقبلها . لذا الملمس يؤثر فينا من الناحية العاطفية تأثيراً كبيراً .

ورب سائل يقول أن الشعوب الصفراء أو السوداء البعيدة عن رؤيانا لا يمكن تمييز بعض أفرادها عن بعض . والجواب بأنني لأن الخصائص في المظهر سرعان ما تظهر لنا مقرونة بالأسماء فنتبينها بسرعة وحفظ عجيبيين . وخاصة المواد ومظهرها يلعب دوراً في توزيع أنواعها بين بعضها وبين الطبيعة . والمواد التي تستعمل لبناء في الصحراء ذات قابلية شكلية وبنائية تنفق معها . والرسم بالزيت ذو خصائص تتفق مع أغلبية الأعمال التي يرسمها رغم أننا نستعمل مواد مساعدة حديثة بنائية مندغمة بالألوان للاخراج الفني والملمس ذو صفات رغم صغر حجمه نغزه العين بين آلاف الأشياء التي حوالبه وربما تعطيه الصفة الجمالية المميزة مع القاطع الخاص الظاهر والمغلف له .

وأصناف الملمس ذات دخل في سرعة رؤياها كما يبا ذلك في الشكل (٢١) نموذج (١) حيث الرؤية واضحة ومقارنة بين الشجرة وحائها والخائط بطابوق والياب الخارجية بحديدتها المعشق والمزركش والحديقة ، كل تلك ظواهر بيئية للملمس تركيبي متباين واضح المعالم . وفي النموذج (٢) كرات ثلاثة واحدة حيوط وأخرى كرة تنس والثالثة برتقالة متشابهة الشكل متباينة الملمس . وأما الشكل (٢٣) واضح الرسم الملون ذو ملمس خشن وناعم متضارب في قيمته وتركيبه وضبابته وهذا النموذج يعطينا فكرة واضحة عن طبيعة تكوين ملمس بأسلوب الرسم الملون كعملية نافذة متكاملة .



## ٢ - مدلولاته

تغيير وظيفة غلاف الملمس من منطقة منتشة إلى غرض آخر هي إحدى الوسائل التي نجعلنا نغير نظام كثير من منشآت تلك الأجسام ونحولها لأغراض أخرى ، فمثلاً : محار البحر يتكون داخل البحر وقد غزا الإنسان مناطقه وبهره جماله فقسم منه أخذ ما بداخله من ثؤلؤ وقشرته الجميلة رفعها من البحر إلى داره واستعملها في غرفه لتزيئة وكان التحويل الوظيفي من الطبيعة إلى أغراض أخرى ها مدلول آخر . ولم يكتف الإنسان برفع اشجار من مكانه داخل البحر وكان بعيداً عنه لذا بدأ بالاستفادة من وحدات جمال ألوانه فقام برسمها على القماش وأوجد لها وحدات زخرفية مطابقة على مشائر الصالات والغرف وهو بذلك حول وظيفة المحار من طبيعة وجو معين إلى غاية جمالية في بيئة إنسانية يمكن الاستفادة حسياً منها الآلاف بل الملايين من الناس في تزيين مرافق حياتهم اليومية والمدلول التزييني decorative في هذه الحالة .

وعملية تحويل سيقان الأشجار إلى أثاث وبحوث خشبية وكراسي وأبواب كل تلك ذات مدلول جمالي ووظيفي في آن واحد كما أن في البناء لها نفس المدلول . وهذه العملية ذات دلالة وظيفية Function أما المدلول الحياتي فمعروف جداً إذا أقبل الينا شخص ما فراه طبعاً وتعرف بظواهره الشخصية وطابع وطبيعة تكوينه (الملمس الخارجي) . ولكن المدلول ليس لأنه شخص بل ذلك الشخص يحوي صفات معينة تمثل شخصيته ويمثل عالماً كبيراً له ميزاته وخلقه وثقافته وإمكانياته . كل هذه الدلائل تأتي من معرفتنا لشخص عن طريق معرفتنا لمظهره الخارجي .

## ٣ - أهميته

مما سبق شرحه وجدنا ما للملمس من أهمية واضحة في تكوين الحياة العامة والأعمال الفنية على اختلاف أنواعها ولولا ذلك لما استطعنا أن نعبّر عن الأشياء وإن نميز بعضها عن بعض أما في حالة التطبيق لها مدلول واضح العلاقة بين الشكل والمضمون وكما قلنا في مدلول شخص معين كذلك في علاقة الشكل (الملمس) المظهر مع المضمون في تحريك معنى العملية الفنية والوصول بها إلى هدف يقرأ من قبل المشاهد . أو هدف يحس به إن كان مقصوداً على الموضوع أو مطلقاً كما في عالم التجريد أو بين كما في عالم السريالية .

# المبحث الرابع

## إستعمالات الملمس وصفاته

الوصف التطبيقي وتصنيفه .

الوصف التطبيقي وتصنيفه

سنقسم الفنون التشكيلية إلى ستة فنون رئيسية متصلة فيما بينها في كثير من الخواص وأما الأسس واحدة تقريباً :

- ١ - العمارة .
  - ٢ - النحت .
  - ٣ - الوسائل التطبيقية الحديثة .
  - ٤ - الرسم والتصميم .
  - ٥ - ملمس الألوان المائية .
  - ٦ - الخزفيات الفخارية .
- الصلة قائمة بين الفنون التشكيلية عامة •

١ - العمارة

المواد المستخدمة في البناء المعماري وكيفية تكوين الملمس المناسب لمقتضيات البناء والتزيين الداخلي لأظهار التراكيب تحتاج إلى صناعات يدوية وميكانيكية متعددة منها قائم على المهارة ومنها قائم على الدقة والتدريب المتواصل وقد تقدم فن العمارة حديثاً بشتى الوسائل والآلات الميكانيكية والكهربائية والمواد المستخدمة من خلال هذه الآلات لابرار أجمل البنايات في العالم وأقواها وأحدثها تصميماً ونشأة وفائدة .

ولتكوين الملمس النهائي نحتاج في العمارة إلى معماريين ذوي خبرة ومهارة إيدائية فائقة في اللمسة الذوقية الفنية والحسابات العلمية البنائية والرياضية ونحن هنا حينما نقوم بتطبيق خرائط معينة للبناء نحتاج إلى صناع فنيين مهرة .

وفن العمارة يحتاج في كل عملية بناء إلى عشرات بل مئات من الصانع ذوي الخبرة الفنية والأختصاص . العملية تحتاج إلى ميكانيكيين وسائقين لهذه الرافعات والآلات (والثراكترات) والحفارات... الخ . كما نحتاج إلى بنائين مهرة وعمال بناء وإلى حدادين لبناء الهياكل وعمال صب الكوكريت . وتجارين وزجاجين وصباغين وكثير من ذوي الخبرة الجيدة في إضفاء الملمس النهائي للعمارة من داخلها وخارجها كصناع مهرة Finishing specialists .

والقوة الماهرة في مقدورها أن تغير المواد الخام الغير هندسية إلى مواد بناء هندسية وبمقاييس الخرائط التي تقدم للتطبيق كما أنها تضيف على البناء من الداخل جمالية الملمس المحول من مواده الخام إلى منسج جمالي له وظيفة

بنائية وسكنية حياتيه معينة ان هذه الاساليب التقنية التطبيقية ليست بالعمل السهل بل تحتاج إلى كثير من المعرفة بالمواد وقابليتها وكيفية استغلال هذه الخامات .

إن تحويل المواد الخام وإخراجها من خصائصها الأولية إلى خصائص جديدة ليست بالعملية السهلة بل تستنزف وقتاً وجهداً ومواد وآلات ذات صفات متعددة وتعتمد هذه الخبرات الفنية على النجارة والبناء والخدادة منها الصقل والتلميع والبرادة والحراطة والتحنئة واللصق والتوصيل لتيار الكهربائي واللحام المعدني للهيكل ومعرفة صب القوالب الكونكريتية وحساباتها وكذلك فرش المداخل بالمرمر أو أي مادة صلبة أخرى . وزراعة الحدائق والأشجار وتحضير مجاري الأرواسخ والمغاسل والمواقف الصحية كل تلك نصف عمليات إلى مهارات واضعي الأغلفة والزجاج والأصباغ والصاغين والملونين حتى تتم عملية إكساء الملص التركيبي النهائي Final texture الذي يعيش معه الإنسان وهي صناعة إنسانية شاقة ودقيقة .

هذه الخدمات تؤدي إلى أفضل النتائج للملص وكلما كان الصانع ماهراً وذو خبرة أعلى كانت الجودة والجمالية أفضل .

## ٢ - النحت

الكل يعلم من مشاهدته تماثيل ونحوت الميادين العامة ومدى ما تؤثر فيها أفكار أو أهداف مختلفة ، وسوف نتطرق إلى الوسائل التطبيقية المحققة لهذه الأغراض .

نقسم الوسائل المؤدية إلى اظهار الملص النحتي كما يلي :

١ - الوسائل التقليدية التطبيقية .

The traditional experiences .

٢ - الوسائل الحديثة .

الوسائل المحققة التقليدية الأكاديمية متعددة الأدوات كالأزميل والمخرقة والسكين والمبرد والمطرقة والقادوم وغيرها من الأدوات الناقطة التي نرفع بواسطتها سطوح الحجر الرائدة أو الطين أو سطوح المرمر لتصل إلى السطوح الملصية النهائية المستندة إلى قواعد فن النحت على اختلاف عواملها .

وهذه الوسائل تفيدنا تصديقاً إذ نقوم بعامل الآلة المكونة لأفكارنا وخبرتنا التي نروم تطبيقها على مختلف المواد . منها الخشب وأنواعه والمرمر والحجارة والطين والبرونز ... الخ .

وكلها تجري في عمليات معقدة تحتاج إلى حبرة عالية في تحويل المواد الخام ذات الخصائص البسيطة إلى أجسام نحتية حية ذات خصائص حيالية وتشكيلية مهددة نفي بالرؤية والوضوح الفكري مع المصور .

وتتوقف هذه العمليات على الدراسات الأكاديمية الطويلة والدقيقة وتعتبر قاعدة مهينة للوسائل الحديثة .

## ٣ - الوسائل التطبيقية الحديثة

أهم ما تعتمد عليه تطبيقات المعاصرة هي استغلال الخامات بملصها الأصلي مع الحفاظ عليه ونهذيبه قليلاً بحيث يستجيم مع التكوينات المركبة من مواد أخرى لظهور ملص خشن أو ناعم أو لامع أو معدني حسب الرغبة والتكوين وهذه العملية تعتمد كذلك على طبيعة تكوين وبناء المادة وعلى الأبعاد التي نفرضها بدورها في النحت الملصقي وعلى نوعية التكوينات وأساليبها الحرة التي تكون منها منازع جمالية أو تجريدية بنحته وبواسطتها تكون منها شها مقارناً للطبيعة كإ فعل بيكاسو بمنحوتته "رأس الثور" إذ كوره من مقود ومقعد (دراجة هوائية

مايسكل) ووضع المقعد في وسط المنفذ فظهر الشكل على هيئة قرون ورأس عجول واضح . أي حول المواد الحام من مظهر إلى مظهر آخر تطبيقياً واعطائها معنى آخر فني . حيث غير المواد المتروكة كأنقاض إلى مواد نافعة فنياً بدرجات عالية تعتمد على الخيال والخبرة والصناعة الفنية (التكنيك) .

صناعة الفن التطبيقي أهم ما توساه لتطبيق أفكارنا ذات الصفة التشكيلية للرؤية وهذا ما سميته Art technique والمواد التي نساعدنا تبدأ من السهل وتنتهي بالحديد والخشب والمعادن والآجر وأي مادة تقع تحت الشمس يمكن استخدامها هذه الأغراض وتكون متروكة أو مهملة في الطبيعة وأفكارنا وأعراضنا نحرقها ونقومها ونكونها فنياً بصفات مقصودة تخدعنا بخدعه واسعة من الناحية التشكيلية .

#### ٤ - الرسم والتصميم

وسائل تطبيق التصوير الزيتي والرسم بالأبيض والأسود كقلم الرصاص والخبر والفحم ومشتقاتها والأدوات المستعملة من أصباغ وزيتية وفرش كل تلك نفودنا لتطبيق الفن التصويري بمذاهب ومدارس ، إما تقليدية أو حديثة .

والتصوير الأكاديمي منذ عصر النهضة وحتى الانطباعية كانت له الدراسات المعروفة واستخدمت صناعات فنية متعددة أدت إلى إرساء كثير من الأفكار والمدارس ورؤاها . منها «الفرسكو» الحص الملون الطري على الجدران . والقيرا وهي مواد منونة حصية ناعمة مخلوطة ببياض البيض أو مواد صمغية أخرى كالكاوالين (خالص ماء الجبن) وعبرها وتدرس في علم التكنولوجيا والألوان المائية والباستيل والأصباغ الزيتية وما إليها وكلها معروف تقريباً ووسائلها الفرشاة أو السكين الخاصة بها أو المسح بواسطة العماش .

أما الوسائل الحديثة فنذكر منها أربعة وسائل تكنيكية استخدمت من قبل بعض الفنانين المعاصرين وسنشرحها بشيء من التفاصيل لأنها كانت فتحاً جديداً وخروجاً على الأساليب الأكاديمية المتبعة ، إن هذه الحالات في التصوير تلتخص بأن يلصق بعض من الورق أو النسيج على لوح القماش الأبيض أو الملون فيصنع على هيئة بارزة عن السطح الأصلي ومن المحتمل أن يضاف بعض من الحص الخفيف أو الورق - المكعوك - ونضيف أنونا بشكل طري ملحوظ على هذه النتاجات والمواد البارزة مستفيدة من أصول الدلك والفرك والتخشين بواسطة الخشب أو الآلات الشبيهة حادة المعدنيوهنا تعطى أنواعاً من الملمس البارز على القماش الأساسي diamentianl relief texture للوحة وهي أساليب متعددة سوف نسميها بمصطلحاتها :

أ - تعبج المواد الحشنة اللاصقة على اللوحة المسطحة وتسمى فراتاج Frattage .

ب - العزق والكشط والجلخ والتخشين للمواد الورقية والحصية وتسمى كراتاج Grattage .

ج - وضع الأصباغ الطرية على قاعدة من مادة صلبة وجعلها كنيشتية خشن لطبع عليها الورق أو القماش وما شاكل ذلك من أنواع الزيف الملون المطبوع المقابل للسحب على ورق أبيض ويسمى ديكانكومانيا Decalcomania .

د - لصق مواد باردة وملونة على سطح القماش كملصقات مع نوى من التهذيب ويسمى كولاج Collage .

هـ - رمي المواد السائلة الهبة أو التلوينية على سطح اللوحة لتسبب عليه عامله ملمساً متنوعاً من الكثافة الحرة التصويرية وتسمى إكلأوساج ecloussage .

## آ - التنعيم Frottage - فروتاج -

وهي عملية وضع مواد مختلفة على سطح اللوحة والقيام بتهديبه وتاويله وتنعيمه وربما أضيف بعض الخوايل كالدهن أو التريبتاين بواسطة صرة لأظهار الشفافية اللونية وعروق المواد اللاصقة بصورة ناعمة ودقيقة ومتراصة وترتبط العملية بين الصناعة والفن والمادة فتخرج لدينا أنواعاً من الملصق المتراص المهذب الذي يرجع في جذوره إلى منابع الطبيعة الغريبة . ولا يصحاح ما تقدم تأخذ نماذج من أعمال الفنان ماكس إرنست Max Ernest ولد (١٨٩١) اشكر هذا الأسلوب الثوري المتعامل مع المادة الجديدة الملتصقة على جدار المساحة لوحة . وقام بتهديب وتنعيم المواد وأضاف إليها بعض من الخوايل والألوان مستعيناً بقطعة من القماش للمسح والتنعيم وإظهار الشفافية للمادة . كان رائداً من رواد المدرسة الدادائية والحركة السريالية .

كان رائداً فذاً متحرراً من الأساليب الأكاديمية التي مرَّ بها وابتكر أساليب موعدة جديدة وسنمر بها في هذا البحث .

جعل اللون المركز الأساسي في بحثه التصوري وهو الأسلوب والمهدف في آن واحد ويرجع إلى قوله - اللون نراه دائماً قبل الشكل ونحس بالملصق من بعده - وعليه فالعامل معه يجب أن يكون أساسياً لا وسيلة يُتكأ عليها . وبما كان العمل يعتمد على حرية الصدف الفنية دون النجوع إلى الأساليب المبتعة التقليدية - القائمة للخيال الانساني الواسع - وهذا ما نراه في أغلب أعماله - الابتكار . الخيال . النصف . اللون . الضوء الخ .

## ب - العزق والتخشين Grattage - كراتاج -

عملية وضع مواد طرية ولزجة على اللوح المراد رسمه ويضاف إليه الرنات متعددة ثم تأخذ بعض العصي الصغيرة أو الآلات الحادة الخاصة كالسكاكين والمشارب وغيرها ونقوم بعزق وتشميط (نسبة إلى المشط) هذه المواد بشكل خشن عشوائي حسب رغبتنا مع مزج الألوان قبل أن تجف وبعد أن تفصل إلى منتصف الجفاف نقوم بإضافة بعض الخوايل والأصماغ والدهون وغيرها لعرض إكساء السطح بملصق يتناسب مع اختونة التي كوناه من جراء ذلك حتى تجف وتهدب نهائياً عنى هيئة سطح خشن بارز reliefs مجزء والخوايل لاتغطي كل السطح الملصق . هذه العملية تسمى بالتخشين أو العزق .

## ج - الطبع والنقش على المواد الخشنة Decalcomania - دكلالكو مانيا -

طريقة أخرى لماكس إرنست وهي وضع بعض من الألوان الزيتية أو المواد الجصبة الملوونة على مساحة من خشب خشن ذو عروق وترزج هذه الألوان على هذا السطح والقيام بطبع هذه الألوان بنقل الخشنة وضغطها على سطح اللوحة الملصق فتطبع الألوان عليها بخلفه ملمساً خشناً محسماً من جراء بقايا هذه المواد . وربما استعملنا غيرها من الخشب أو المواد المعدنية والنفوس السبب كصفائح معدنية ناعمة لتطبع المواد الموضوعة عليها وتعطي ملمساً ذو طابع غير طابع المواد التي كانت على الخشب وتصل بين مختلف الملابس لتكون نوعاً جديداً من التركيب الملصقي texture حديد مبتكر .

وكذلك يمكن أن نطبع هذه الألوان بطريقة ضغط ورق عليها كما يحصل في طباعة فن الحفر فنحصل على

عندها من جديد شكل جديدة سيؤيده الأثاث الذي يرويه عن .

٥ - ورق وورق انبوت الرخيص أو غيره تمجالت سنته كالترسان مثلاً وتسمى eclabauassage (إكلابوساج) وهي من مسكيات ماكنس الرخيص ومشهورة في النجوم الخشبية لجمال باحيتها وعشودها وطريقته تكوينا . يقوم حفظ اللون الرخي من قبل الترسس أو دهن الشباك أو كدهنه مع الألوان وبصفت المرح الملون إلى غايه . أو يصبغ في صحن من ماء أو يرميه أو يصبغه على النوحه شمع عليها مكونا بقعا مختلفة في المرحلات واللون والتسفيه وإذا رغبتا بضاه بعض الترسس المعنى لطيف مسحه البقع المسرد للونوه ومترك النوحه على الأرض ليجب أو ثقلها معقيا من مواد وجودة متفرجه . كل ذلك حسب المرحه الجماله والمزجه المكونه من حرارة ذلك .

إن هذه الجماله وباحيتها المتصورى تختلف في كثرته النسبي عندا اسلمنا من طرف .

٥ - المواد اللاصقة على سطح النحاس موجه collage كولاچ

الطريقة معروفة في العهد المعاصر ومسردة في جميع المادرس الخشبية وذلك لتبسيطه نفس موادها ومادها

عندها من المادرس الأكاديمية والمادرس الخشبية المسكرة وبمجرد مختصر على ما يلي :

تأخذ مواداً خشبية مشبعة وبالصنف على سطح النوحه حتى كان نوع المادة واللون مما يكون المواد المخصصة من النحاس الخفيف أو النورس السطاف المعرق أو الكومك مثلاً أو بعض الخصاص الخشبية مضاهة إليها بعض الألوان وطبعاً سوف يكون حدودها حادة . ثم يؤخذ على هذه المبرود بواسطة الترسس أو السكك أو حتى آلة أخرى وحاول مايقبها حسب رغبتا إلى أن تصبح وتسم الخشبية وسككها . الألوان جعلها حسب كنهانها الملحم الناحج عندنا ورغبتا مع باقي محتاجات المرحه . المسكرة العمل قد تصبح في أماكن وضع الاضار . وأنت ستأخذ عيون من النوروه والموضوع ؟ وهل يرسله معينا سكبلاً وهذه ؟

المحور : المتعلق مع المادة الخشبية واللون هو أهداف الرئيس من هذا الناحج وهذه التصوريه الخاصه هي المسكون الخشبي والتي اوضح من حقله التكنيك المرح وهذا الناحج جمع بين رؤيه جديدة مسكرة وموضوعه كثره سرد مبرهتها حسب رغبتا أو حسب ما دون أن يكون لها مخرج موضوعي يقرأ على الطريقة الأكاديمية أي عامل الناحج والاسكار هو الأساس في هذه العنصره

وهناك أساليب أخرى جديدة متعددة منها :

تأخذ شخصاً كبير جداً يقاس ٢٠ - ٣٠ سم مثلاً ويضعه تحت عجلات السيارات بعد أن تقوم بوضع اللون مزجه غايه بطريقه عشويه ثم تحرك عجلات المسرة عدة دهناً وإلخاً فالتصميم التي تتركب العجلات يكون منها مائساً جداً حسب إلى (الآله أو الماكينه الخشبية) كواسطه للتصوير أو ترسمه بتصوير " ما نأله الخشبيه من تأخر على مباحث وأفكار الفن الخشبي المعاصر . وأي مخرج متطرف هذا ؟

٥ - طمس الألوان المائية Texture of water colours

يؤخذ على أنواع ثلاثة للعمل به :

١ - البقع المائية المتقافه Transparent spots وورق الألوان الرخيص بواسطة القرساة في محتاجات على



سطح الورق حسب تخطيط الموضوع المراد رسمه .

ب - ألوان الغسل the wash colours وتوضع البقع اللونية على سطح الورقة المثلة وربما يفضل أن تكون نصف جافة ثم يضع البقع اللونية عليها بمزوجة بماء كاف فيظهر ملمس النوحة وكأنها رسمت على هيئة بقع عفوية حدودها تتكون حسب بقع الماء التي تحتها .

ج - للملمس المقلد the mat texture وظهور الكتل والمساحات بلون كثيف من البوستر على سطح اللوحة لا يسمع لسطح الورقة إن يعكس الضوء اللوني ، في صناعة التلوين تشبه التعامل بالزيت . وهذا ما يسمى بالملمس المقلد الذي لا يعطي غير لون يشبه الألوان الزيتية إلى حد ما ومعاملته .

وعمليات الملمس لرسم التصميم التزيينية تتبع نفس الأسلوب لظهور المجسمات وتركيب أشكالها ومساحاتها ومنظورها .

أما التصميم التي تعتمد على الخامات الخشنة كالحشب والمعدن والزجاج والجلد والبلاستيك فهي شأن آخر وسنراعي ما يأتي في شرحها :

- ١ - المادة الخشنة كالحشب ذات السطوح خشنة الملمس وبراد تعيمها ذات صناعة خاصة .
- ٢ - المواد الهينة من الخامات يمكن تهذيبها بواسطة الصقل أو السوائل الراتنجية لتهذيبها كما تفعل في كثير من أنواع الأشجار وقشورها وخشبها .
- ٣ - التعلدن وتنظيمها .
- ٤ - الصخور والاحجار .
- ٥ - الزجاجيات الشفافة والمزخرفة وطرق تحضيرها .
- ٦ - الجلود .
- ٧ - الأقمشة والسجاد وملابسها المختلف إن كان نسيجاً أو مسيحاً علوناً .
- ٨ - عائلة الورق بجميع أنواعه وألوانه مصدر ملمس في التصميم والمزخرفة .

كل هذه المواد لها تكوينها الهندسي والفني وصناعة تهذيبها بطرائق أكاديمية وحديثة وذات علاقة وثقى بمشاكل وأهداف الهندسة المعمارية وتزيينها من جهة والصناعة المعاصرة على اختلاف أنواعها من جهة أخرى .

## ٦ - الخزفيات الفخارية Ceramics & terracotta

علم الخزاريات الطينية والمرججة واسع يتميز ملمسه بالنكهة الباردة واللون الجميل وقد سعى الإنسان في هذا الباب منذ قديم الزمن ليحصل على أحمل التركيب المتمسكة ليستخدمها للمتعة اليومية والمنزلية أو للأغراض الخشائية .

الأساليب المتوحاه في تكوين الملمس : في الفخار تنقسم إلى عمليتين أساسيتين :

- ١ - أ - تحضير الطين والعجائن المختلفة وتقيتها من الأملاح والشوائب .
- ب - تحضير الأشكال والحيات المراد فخرها من قبل الفنان .

٢ - أ - فخر الأشكال الطينية بالأفران الكهربائية بدرجات حرارة عالية ربما تصل إلى ١٤٠٠ درجة أو أكثر قليلاً في بعض الأحيان وتخرج على هيئة فخار يلمس لونه طيني يشبه (الأهرة انذهبية)





وسميه قنبا Terraconia و سطح الخشب يقي كلبا matt وهذا لا يكفي في كثير من الأحيان ولا يكفي به ملمسا ، بلأيا من التاجيد اللدوية والتعطية اللونية والجمالية .

حينئذ يقوم بعملية اللونين المسطوح الأساسية للفخاريات والعملة متاق وعائلة التدريب إذ صاحبها يحتاج معرفة جيدة مكسبها الألوان وكاسيدها وحفظها وتأثير الحرارة عليها وحين يورع الألوان قنبا على سطح الاناء الفخاري واللون قبل دخوله إلى فرن الحرارة لا يؤسر على أي صلة باللون الذي سينتج بعد فخر الاناء نابعة بدرجة عالية ربما يكون من ألف - ١٤٠٠ س. غ . وربما يخرج اللون حسب درجة الحرارة أو يكسب في النتيجة يعطينا لونا آخر إذا تم حسن التدريب والمعرفة والخبرة .

الشيخيرة والشارين تأتي بالخبر الخبيده وخاصة إذا كانت على يد أساندة ذوي معرفة طويلة في هذا الميدان . وملمس الفخار له أساليب وتكويناته من الألوان المتزايدة الصناعية إلى الأزواني والأشكال الفنية والنجو المزرعة المسطحة للحدود كل تلك لها صانعها الفخار "عمية لمهية" .

وتحديدا لعمليات الفخار تقتصر على صناعة ذات خطوات متعددة منها :

- ١ - تحضير الأفكار التصويرية للمبات والأشكال المراد فخرها .
- ٢ - الرسم والاحتياط بالألوان والخبر على الورق لأعضاء فكر تخطيطية منونة .
- ٣ - تحضير الطين من مناهج الأرضية وحسن اختياره وتفنته من السوائل .
- ٤ - غسل الطين وعجنه من الأسلاك وحفظه في صناديق مغلقة من الداخل بضربات معدة لمنع سرب الماء منها .
- ٥ - صناعة الأشكال باليد أو الدواليب الدوارة وهذه الدواليب إما بدائية يدوي باليد أو منها الكهربائي
- ٦ - بعد صناعة الاناء الفخاري يترك فرد حتى يجف من كمية الماء الزائدة في تركب عجمه مدة لا تقل عن ٢٤-٤٨ ساعة
- ٧ - تؤخذ إلى الأفران الكهربائية لتفخير وأخير بدرجة حرارة عالية مناسبة .
- ٨ - بعد إخراجها من الأفران إما أن تترك لعمل نهائي أو ينس القناع حاجة وضع عطاء من الصلاء الملون عليها .
- ٩ - نظفي الفخاريات المحضرة عادة لون كيميائية هذا الغرض . ونحن نعرف مقدما أي الألوان يجب وضعها بعد دخرتها عن سطح الاناء الفخار .
- ١٠ - توضع الألوان في الأفران ويعطى درجة حرارة عالية معينة حسب قابلية اللون وما نريده نحن كذلك لنوع الألوان ودرجة حرارة الألوان المختلفة .
- ١١ - يبقى مدة ساعات معينة ثم تخرج من الأفران حيث نجد طريق وشعاعية لونه حية ظاهرة على الألوان وصلابة هذه الألوان معروفة ومرغوبة وذات طريق جذاب جميل حيث نمتادنا إليها فنيا ودويا



# المبحث الخامس

## تطوير الملمس من الطبيعة إلى الفن

مقدمة .

١ - العمارة .

٢ - النحت والفنخر .

٣ - الرسم والتصوير .

مقدمة

تطوير الملمس من الطبيعة والمواد الخام إلى ملمس يستخدم في جميع مجالات الفنون التشكيلية . ونحويلها من مواد طبيعية إلى مواد ذات نفع عام من جهة وجمالي من جهة أخرى .

عملية التطوير هي استخدام مجمل ما نصنعه من المواد الخام في تطوير ملمسه المناسب إلى خدمة أغراض الفنون التشكيلية حيث تكون مطابقة هندسياً ووظيفياً وجمالياً وموضوعياً بما يتفق وفلسفتنا الجمالية المعاصرة التي نحن بصددتها حيث تتفق وروح العصر الذي نحس به ونعتبره الهدف حيث نعيش معه ونخدم أغراضنا المتعددة مع جمالياتها . حيث تشبعنا روحاً وتضيف شيئاً كبيراً من الخيال الذي يساعدنا على تحديد روحنا المتعبة من أعمالنا الواقعية إن كانت نسبة أم حسدية ومجملها راجع إلى تعب الجهاز العصبي ووظائفه

ونحويل المواد الخام إلى ملمس فني عملية معقدة فنياً وصناعياً وأغراضها واسعة مع أدواتها وصناعاتها وآلاتها المعاصرة ، بداية من السكن والازميل البسيط والمطرقة إلى المعدات الكهربائية التقنية وأدوات الحفر المعمارية انضاعطة والزراعات الآلية crains والصناع الماخرين في مختلف الصناعات التحويلية التي تسبطن على المواد الخام ونحويلها إلى مواد نافعة مهذبة حسب الأسلوب وانغاية الوظيفية .

ونضع نصب أعيننا الهدف من توزيع المواد الأولية وتخصيصها حيث عوامل عديدة تدخل في هذه لعملية على سبيل المثال .

١ - العمارة

تطوير المحارة في البناء . وذلك طبقاً لعامل الحرارة والبرودة والهندسة والقوة والابداء الفني . كما نجد المادة متصورة تطوراً جيداً في مدينة الموصل هناك من الصناع من يدرك أهمية هذه المادة معمارياً بيئياً في وسط العراق تطورت صناعة الطابوق إستناداً إلى مواده الأولية كالطين وكيفية فخرة في الكور ذي الحرارة العالية وهو مادة أساسية حتى يومنا هذا .

اذن المواد تطوّر بالنسبة إلى البيئة التي تأتي منها بحيث مصدرها لا يكون بعيداً عن عملية البناء أي (محلية قدر المستطاع) .

مثلاً : الموازيك (بلاط الأرضيات) له ملمس معين إما مزخرف أو مطعم بنقط من المرمر الملون أو بقطع كبيرة

غرضه التبرير ومعممة المستثنى الأرضي وتحويل كثير من المواد (الملاط والحصى والسمنت والحجر والبياض) من حالة خام إلى حالة ملمس ربما يكون على الوجه التالي :

- ١ - يطل ويبنى بها الحجارة والطابوق وصناعة كتل كونكريتيه لدعم البناء والجدران .
- ٢ - يمكن أن يستخدم كملمس في الحالات الوضعية التالية :

أ - ملمس جداري ناعم .

ب - ملمس جداري محبب .

ج - ملمس جداري خشن .

د - ملمس جداري مزخرف كترليف بارز أو هابط .

كلها مظاهر مكيفة لمادة واحدة أو عدة مراد تتأثر بالذوق الذي يربغه الانسان في عملية البناء .  
والخامات تقسم إلى نوعين نسبة إلى هيأتها :

أ - الخامات الصلبة ذات الأبعاد الثابتة .

ب - الخامات المرنة التي تتمكن من عجنها أو تغيير أبعادها بسهولة عند التقصص .

أ - خصائص الخامات الثابتة :

تلك المواد التي تعطي صفات ثابتة محفوظة ذهباً لذيها ومعرفة ملمسها من لونها وأبعادها وصلابتها وخشونتها أو نعومتها ولها أنواع مختلفة يمكن الاستفادة منها في تراكيب أعمالنا فنياً وهي في كثير من الأحوال ذات خصائص ملمسية تنصف مع اللدائن أو المواد المرنة المللمس .

ب - ١ - المللمس المرن يعطينا خصائص للمادة متنوعة حسب صياغة شكله وهيئته .

٢ - المرونة من صفاتها اختلاف الأبعاد وظهور الحركة فيها ككرة القدم والطين مثلاً والأشكال الطينية المخضرة قبل التفخيز .

٣ - يمكن في المواد المرنة ترى عدة وجوه وأشكال لنفس الهيئة التي بين أيدينا . تغاير رؤية ملمسها حسب صياغة طراوتها .

إن المواد اللدنة أو المرنة تساعدنا على إظهار نماذج المحوت الطينية أو الجيسية (دات المرونة المؤقتة) أو التفخاريات الطينية لغرض مقصورة والتي تساعدنا كثيراً لهذه الخصائص على صياغة الأعمال الفخارية بأنواع متباينة عديدة الاشكال\* .

معالجة الخامات ذات المللمس التركيبي المختلف لتقصايا المعاصرة .

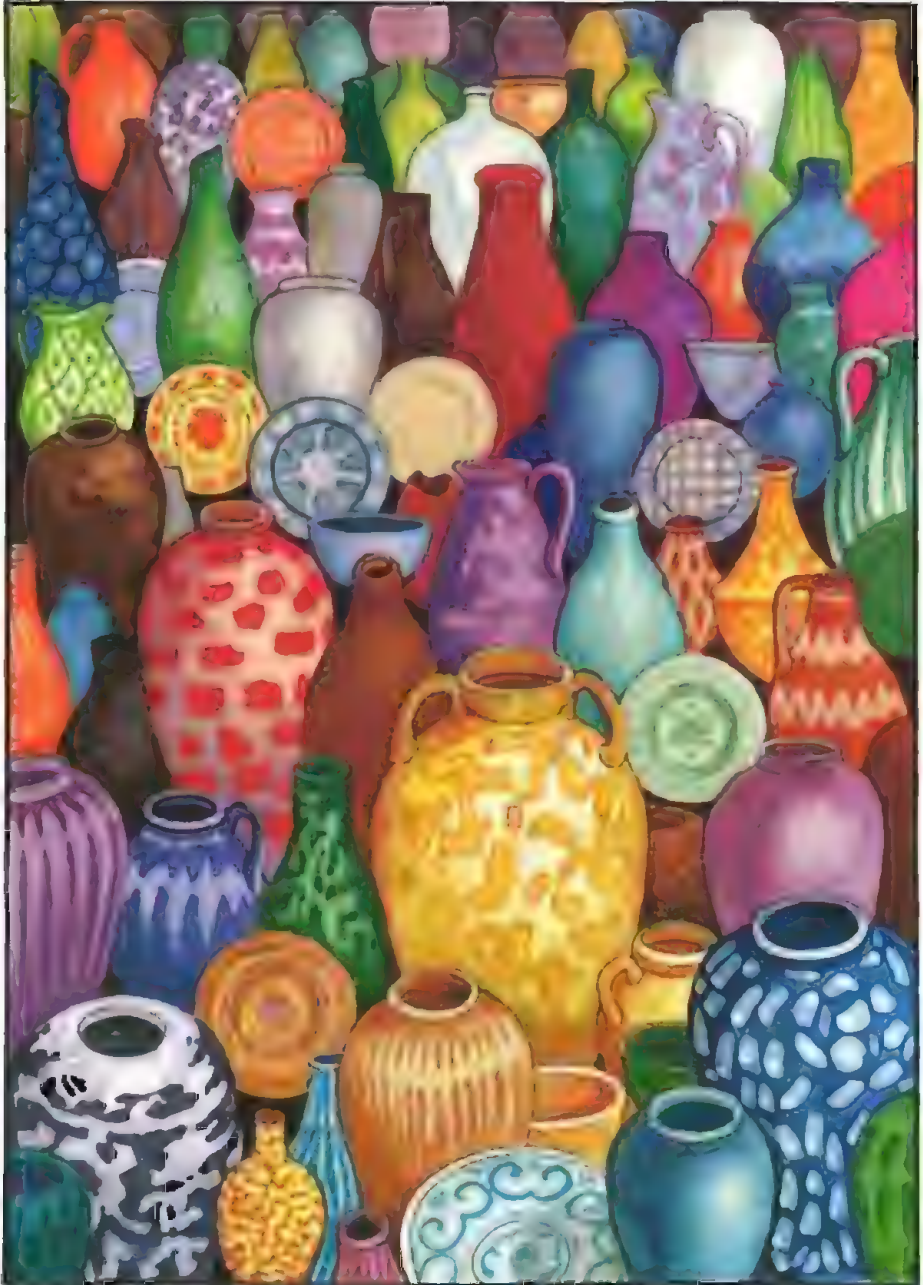
لكل مادة خصائص يجب الاستفادة منها في تخضيم ما مستقوم به من واجب خلال البناء الفني للعمارة . ولكل مادة دراسة تركيبية وخصائص فية في العطاء الأيدائي حين توظيفها في لبناء وكيفية الاستفادة من الخصائص وقابلية تطويرها وخاصة حين اكتشاف مزاياها خلال الخبرة العملية .

١ - الطابوق يفضل أن يكون حقبياً صلباً ذو ألوان مرغوبة هندسية الشكل غير مرمر .

ب - الحجارة تفصل أن تكون منونة أو يضاء وصلابة تتناسب مع السمنت والجص ولها ملمس لوني متباين أو

\* اسس التصميم : روبرت جيلام مكتوب ، ترجمة الدكتور عبد الباقي عسدا إبراهيم (ص ١٦٩) ، الناشر مؤسسة طباعة الأنوار المتحدة القاهرة ١٩٦٨

شکل ( ۳۲ ) فحازيات كملمس تركيبي بحرف مفتخور ومرحج



- لون واحد وتتميز بشكل مهذب شبه هندسي أو هندسي عند المقنطري .
- ح - الممر ذو فاعلية عالية في التزيين وعهده يقتضي عمليات فنية وصناعية معقدة لظهور ملمسه الناعم المعروف .
- د - الحديد والمعادن لها خصائص تقيد البناء والمواد الإسفنجية أو الأثاث الخفيفة أو الأبواب وله معاملة خاصة صناعية .
- هـ - النكاشي وألوانه وخصائص قوته ومقاييس هندسته وكيفية معالجته فنياً كفرش لأرضيات العرف والصلالات ومدى صلاحية ألوانه ومنمسه الظاهري للاكساء الخارجي كغلاف جميل .
- و - السميت والخص والياص وكل المعجنات والمواد السائلة القابلة للبناء .
- ز - الأدوات والآلات والمكانن والرافعات والمعدات والآلات الصغيرة وغيرها كثير ، لها العامل الأول والأخير في إظهار ملمس العمارة أو الغطاء الخارجي إن هذه المواد والأدوات تتطور حسب تقدم الحضارة والزمن وتلعب الدور الأساسي في تكوين كثير من التطبيقات البنائية .

## ٢ - النحت والفخار

إن الأسلوب المعاصر في تكوين النحت والفخار عماده الخامات المرنة وعلى رأس هذه الخامات الطين ، والطين في النحت يتحول إلى خصائص غيره في الفخار .

فالنحت يجب أن يتوفر الهيكل المعدني المساند للجسم النحتي في عملية تركيب وبناء التمثال وعلى الغالب يكون مقفولاً بشكل كتلة لها مظهر عضائي معبر الملمس Texture أي عمليات النحت عامة والفخار ذات معنى يعتمد في الأساس على تكوين الغطاء الخارجي لهذه العمليات . حيث المعنى الذي يجب توفره موضوعياً مربوط بعملية اكساء الغطاء الخارجي النحتي والفخاري بعكس العمارة حيث الهدف والوظيفة تعتمد على الفراغات الداخلية من الناحيتين الوظيفية والجمالية . بينما النحت والفخار عماده الأساسي غطاؤه الخارجي ، وسنن العملية مع صفاتها .

العملية تشابه مع الفخار في حالتين ، أن المادة الفخارية بعضل أن تكون مجوفة وحتى في النحت الفخاري وثانياً لا تسنلزم هيكلاً مساعداً لها . بل تعتمد العملية الفخارية على أسلوب البناء اليدوي الحر أو أسلوب العجلة الكهربائية الحديثة .

كما أن أسلوب القتائل الحبلية وسائها أمر وارد في هذا الباب . والخبرة الطويلة في بناء وتركيب الدلائ الفنية تساعد الفنان في الضمنة على الحجم وما في داخله الفراغ وكذلك صياغة الشكل العام للموضوع وأبعاده كل تلك عملية تعتمد في الأساس على سلامة اليد . كما أنه قبل البدء بعملية الساء يحتاج الفخار إلى تخطيط تخصيري للعملية من ناحية الحياة وأبعاده وحجمها وحتى رسم ألوانها يكون تصوراً مقارباً لما سوف يصنع من نتاج . وخلال العملية البنائية تتكون الأبعاد الثلاثة حسب رغبة الفنان .

أما في الفخار الصناعي فالعادة أن العمل الأساسي أو النموذج الأولي يصنعه فنان بأبعاده المصنوبة وعدد القطع ثم يدخل هذا العمل عالم الصناعة التجارية المطلوبة وهي عملية معقدة تحتاج إلى كميات كبيرة من الورش والأفران والسكك الساحبة ورافعات . ومواد كيميائية وحرارة وكهرباء وتخفيف وغيرها من الأمور التي لها دراسة كاملة وخاصة تستغرق مدة طويلة من حياة طالب الفن .





وملمس النحت يعتمد على المادة المصاغة لإنتاج القماش وكل مادة تدرس بمقومات نهديية ولها أنواع من المرمر منها الناعم المعرق الملون ومنها الأبيض الكاكي matt ومنها الحجر ولكل هدف ووظيفة مظهرية والمرمر الناعم الأبيض الاصطناعي ذو معاملة تختص عن الحجر الأبيض أو الصوان ولكن صناعة فنية (تكتيك) ودراسة كما أن القماش الطيني يحتاج إلى هيكل يحمل إلى حين صبه بمادة أخرى كالجبس أو البرونز . فإن هذه العملية تحتاج إلى أنواع من الملمس يتبع أسلوب الفنان وماذا يريد ولماذا يصنع هذه العملية وبهذا الملمس ؟ .

وإذا تكلمنا عن الملمس في الطبيعة وكيفية الاستفادة منه سوف يستغرق ذلك دراسة طويلة ولكن كل ما موجود في الطبيعة من مظاهر للملمس Texture fenominas يساعدنا على محاكاته في أعمالنا الفنية لأغراض الجمالية أو الأكساء العملي لظواهر المجسمات التي ينتجها الفنان النحتي أو الفخاري أو الرسام .

عملية الاستلهام من الطبيعة بشكل أو بآخر قد دأب الفنانون عليه منذ أحقاب طويلة مستنهمه لهم في صياغة أعماضهم على مختلف نتاجها وطورها وموادها إن كانت لدنه أو صلبة خشبية أو معدنية ولونية . فالرجوع إلى الطبيعة والاستفادة منها أو تحريفها أو دراستها أمر وارد كل يوم في العمل الفني وحتى في عالم التجريد . كما حصل عند العرب في زخرفتهم الفنية إن كانت حصرية معمارية أو تزيينية وقد كانت الطبيعة مصدراً واسعاً لتحريك مشاعرهم وتأملهم وتطيقهم .

السطوح الفخارية ذات البعدين تتكون فنياً بمساحات واسعة لتغطية الجدران الخارجية ولأغراض الزخرفة والزينة وربما لأغراض دعائية دينية كالتي نشاهدها على جدران بابل القديمة ومثل الآلهة على أساس هذه الجدران أسست لمعبد مقدس ومن يدخل إلى هذا الخو يحس بالاقتراب من الآلهة (تداعي ديني) . إن تقارب خصائص الفنون الجدارية والتي تتكون من الأنواع : لآتية : منها الفخاريات الجدارية المزخرفة بالقشاني (الفخار المزجج) مثل القشاني الذي يغلب المنائر وقباب الجوامع والمساجد الكبيرة في العراق حيث صابها الخاص المميز . وأما الجداريات التي تتكون من زخارف جصية أو حجرية كما هي الحال في تغليف جدران المساجد والمنائر في شمال إفريقيا . ويوجد نموذج واضح في العراق في العصور الإسلامية الوسطى كما في جدران وزخارف سامراء الجصية وكذلك الزخارف المجسمة من الطابوق الفخاري في المدرسة المستنصرية والعصر العباسي وخان مرجان في بغداد . كلها تمثل جزءاً أو قطعاً كبيرة من زينة وأغلفة الجدران والقباب والمنائر .

هذا لتغليف المتنوع من الفخاريات terracotta والجصيات أو القشاني هي المظهر الرئيسي في الفنون الإسلامية عبر العصور . أما النحت في الحضارة الإسلامية فقد كان معدوماً تقريباً وأساليب النحت تطورت إلى الفخار الجسم ذو الأبعاد الثلاثة وكذلك للجداريات ذات البعدين والجداريات البارزة reliefs كما ذكرنا آنفاً . أما في الفنون الأوربية فالتقارب والتصانص قائم على المعاملة مع فن ذو أبعاد ثلاثة - طول وعرض والارتفاع - وهو أساس التعامل في عالم الفن وقائم في النحت والفخار في ضمن البيئة الفراغية والتزيينات الجدارية نموذجاً للفن المرتبط في تبطين الفراغات داخل وخارج البناء المعماري للأبنية ومعابد والمساجد والكنائس .

### ٣ - الرسم والتصوير Painting drawing & design

#### تطوير الملمس ذو البعدين Two dimentional texture

لرسم والتصميم والفنون على سطح - ذو طول وعرض - أمر غاية في التعقيد والأهمية . إذ أن البحث

\* انظر النورب في الفن الحديث دكتور عفيف عيسى (ص ٢٣٤) ، الناشر المجلس الأعلى للدراسات والبحوث والآداب والعلوم الإنسانية - دمشق ١٩٧٠



نموذج تكويني مجسم لقطعة من الأسفلج قائمة على وتد معدني وقاعدة حجرية والثلاثة ملمسها يختلف عن بعضها

المتقدمة . وليس هناك مطهر خاص بعصر ما أو أمة ما . بل هو اصطلاح يتفق عليه الفنانون الذين يعيشون في عصر أو زمان ومكان ما متمين بذلك إلى روح الحصار والثرات الذي يتأثرون به وقد نشأوا عليه ولكل أمة حصار وثرات ترسده وتطوره عبر عقنيت وفلسفات أبنائها خلال العصور التي يعيشونها ويؤثرون فيها إنسانياً من خلال الفن على الآخرين والأجيال القادمة ."

# المبحث السادس

## خواص التركيب الملمسي والحضارة

تأثير خواص التركيب الملمسي على الانسان وحضارته .

تأثير خواص التركيب الملمسي على الانسان وحضارته

لو نظرنا لأنفسنا قليلاً وعرفنا على سبيل الفرض بأننا لا نملك من الألسنة شيئاً يقينا الحرّ والبرد والعري ، ماذا كانت الفكرة عن أنفسنا رجالاً ونساء ياترى ؟ .

هل كان بالإمكان أن يبقى الانسان عارياً كثيف الشعر أو أملس لجلده والعضلات ؟ ولماذا نرى أنفسنا لايسين هذه الكمية من الأردية الزوفية لأجسامنا هل فقط لأنها تقينا عاديّات المناخ أو أشعة الشمس ؟ .

لماذا نرى النساء معلفون بفساتين مزخرفة بالورود أو ألوان ريش الطاووس أو الديك أو الألوان الحادة التجريدية ؟ .

إذن هنا يكمن سؤال ، لمّ كل هذا ؟ هل كانت رغبة متطورة عند البشر منذ قديم الزمان حيث كان يتقي شر المناخ بجلد الماعز أو الخروف أو الغزال ؟ .

هل نعومة الأقمشة حبّته لأن يجعلها لطيفة الاستخدام والكساء ؟ كل هذه الأسئلة وغيرها تجعلنا نفكر ملياً ولماذا ؟ .

والجواب يكمن في فاعلية الانسان نفسه ومدى تأثيره بالبيئة وعلاجه لما يجده مفيداً ووظيفياً من ناحية ومن ناحية أخرى يجلبه بمزايا النقش والزخرفة من جهة أخرى لغايات سحرية وجذب جنسي كما عند النساء ويزيد من قيمته الجمالية وسحرهن الفاتن وإغرائهن للذكر بشكل أو آخر ! .

وعلى مرّ الزمن وآلاف من السنين الحضارية والتجارب المتعددة بما لا تقبل عن مليون سنة أو يزيد تطورت رغائب الانسان الكسائية من مصدر الشعر الطبيعي على جلده الى كساء يغطيه ويصنعه بنفسه .

ونعلم جيداً أن الألبسة مختلفة اختلافاً كبيراً عند الشعوب كاختلاف نعالهم ... لماذا ؟ .

لأن الكساء ليس غطاء يقي الجسم فقط بل هدف ذوقي وجمالي يصنع بصفة معينة ولأجل حاجة معينة ظاهرياً وسحرياً وجمالياً من الطرف الخفي . وله دوافع متعددة وغايات اجتماعية وثقافية وبيئية وتاريخية وأغراضاً متعددة تصل بنا لأن نعتبر الكساء أو الغطاء الجسمي أمراً ضرورياً لا مفرّ منه وبدونه يكون الانسان خارجاً عن القانون العام وربما يعاقب عليه أو يعتبر مجنوناً ليس إلّا .

هذا النموذج الكسائي هو طراز مظهري لاصق بجسم الانسان وقد اعتاده ورغب كذلك بأنواته ولملمسه التركيب texture of textile لاحظا حسه البصر به وحُضِرَ بحيث لا يعيقه عن الحركة . وربما بعد هذا اعتبر نوع من الأناقة والزهو الجمالي حين يلبسه وتظهر الفرحة الفطرية عند الأطفال حيث يلبسون ملابسهم المزرقة أيام الأعياد والرجال في الأعياد والحفلات وامراسم الدينية والمآتم وما إليها .

وثمة عطاء آخر للانسان كقيمة حضارية متطورة وغاية في الخطورة وفي أوقات راحته وعمد الانسان أن يغلف نفسه بأغطية حجرية وزجاجية يتحرك داخلها وهي البيوت والعمارات والأندية وحتى الحدائق والمدن والأقمية .. الخ . لم كل هذا .. لماذا طور ملمس هذه المرافق المرئية من خامات طبيعية فجة إلى خامات فنية مصفولة ناعمة أو هندسية خشنة حسب الذوق المطلوب لم كل هذا ؟ ما علاقة هذه الأغطية التي يعيش معها الانسان للفراغات التي يسبها ويصنعها لنفسه ؟ .

حين يصنع قبضة سكين يقطع بها ، يفكر لتكون ناعمة مصفولة هل لأن يد الانسان ناعمة حتى لا تتأثر وتتخدش أم لأنها رغبة سحرية تقربه من ذاته وتخفف من غواء عقده المخففة لتجعله مقتنعاً بأنه يؤدي جزءاً من حياته الروحية ليمس على ما يملك أو ما يصنع أو ما ينبغي ؟ .

المصانع حيناً تخرج مكينة أو سيارة أو آلة قطع اللحم تعطي الفنانين المسابقات لابرز أهلها وما هي الأجل في عرفنا هل لأن هذه السيارات جديدة الشكل والبناء والغلاف ؟ أم لأنها تحمل مشاكل نقلاً فقط - أم لأنها جميلة الغطاء والمظهر ومن يؤكد على هذا التقيل الجمالي هل العرف ؟ هل الجودة ؟ هل الحاجة ؟ هل اللون ؟ هل الرغبة ؟ هل تكسير العقد النفسية والذاتية ؟ هل هل ؟ كل هذه وغيرها تؤثر فينا . نعم كما هي في الألبسة والأواني والزجاجيات والأثاث والأحذية وغيرها سواء بسواء .

مظهرها الخارجي الذي يعطيها القيم الروحية والصفاء الذاتي والتقل الذهني لأن تمتطي السيارات ونزركش الخيل والسيوف والطائرات والسفن وحتى الآلات الحادة . والألبسة والبسط والسجاجيد المغطاة للأرضيات والسائر للشبابيك وأعلقة الصناديق والكسب والشراشف والمناديل ومثلها بالآلاف التي لاتعد ولا تحصى تقبعتها الفنية المثقفة مع رغائبنا وأذواقنا .

ونزركش المساجد والكنائس وهي عبارة عن مأوى روحي للصلاة الخالصة بيننا وبين الباربي عز وجل ؟ هل لأن الصلاة تحتاج إلى وزن شعري ومحراب مزركش أم مذبح في كنسية مذهّب ؟ وهل الصلاة من أجل العبادة تقاس بمعايير مثل هذه أم هي مساعدة عليها ؟ .

لو تمعنا قليلاً لوحدنا أن العلاقة الروحية بين الصلاة والذوق علاقة خالصة تساند بعضها البعض لتجمل كثير من آلام وأفراح الحياة . وهي مزيج بين الاطمئنان والثورة ، بين اللذة والألم ، بين الرغبة لما يجب ان يكون عليه الانسان مع حالته وما يجب أن يكونه مع نفسه (الفن هنا ظاهرة النفس البشرية والصلاة ظاهرة العلاقة بين الانسان والخالق المطلق) .

الفضايا الحسية مربوطة مع بعضها البعض ولها رموزها منها العصارة والزخرفة والألبسة والفن والموسيقى والشعر وكل القضايا المسرحية والحسية مربوطة بحياة الانسان ككل وبحضرته ومعتقداته .

انها ظاهرة الشكل ونوعيته وعلاقاته وحركة حسه (الموسيقى حركة وحس زمني كذلك في الشعر مضاف اليه المنحني) . والشعر كاتصال معنى وعبادة . وخالصة الامر ، الفن له رموزه الظاهرية التي تقودنا إلى بواطن أنفسنا وهذه الرموز الظاهرية أو الغطائية للمادة والتي تصنعها الطبيعة ويطورها الانسان تطلق عليها فنياً انغشاء الظاهري للمادة والتركيب الملمسي لها Texture .

القضية الروحية والعاطفية والجمالية المتعلقة بالملمس أمر طبيعي يقودنا دائماً إلى كل هذه الرغائب أو إلى نوع منها حيث نركز عليها لأجل أحد هذه العوامل النفسية في الانسان وربما يكون من حراء الملمس والعوامل

الجمالية الجنسية وذلك حين نرسم جسم المرأة العاري ماذا يعني ذلك ؟ إنه الجمال الجنسي العاطفي الذي يغذي احساسنا بتعويض الجمال المفقود في أنفسنا أو بيئتنا أو نساءنا وبما نبذعه من جمال فني في رسم الجميلات . ونظهر عواطفنا بصورة رؤية ملمسية للأحسام واضحة في أعمالنا الفنية وهذه النظرية تتطور هنياً حيث تأخذ الملمس قضية متباعدة متعددة الأغراض بالنسبة إلى ما يقرصه الفنان من خلال عمله الفني .

ربما الملمس كان يهدف لأغراض عاطفية وجمالية بحتة .

ربما لأغراض اجتماعية .

ربما لأغراض سياسية .

ربما لأغراض دينية .

ربما لأغراض استعراضية .

ربما لأغراض نفسية معقدة .

ربما لأغراض طبية وعلاجات نفسية وعصائية .

ربما لأغراض أدبية ومسرحية .

ربما لأغراض اقتصادية .

ربما لأغراض فنية بحتة .. الخ .

من الأغراض والأمكار المتعددة والمتطورة عند الإنسان التي تسجل في سلم التطور الحضاري البشري وتغير مفاهيم أمة على أمة أخرى ومن مظاهرها اللغة والموسيقى أو المسرح أو اللوحة . والتماثيل أو العمارة أو تخطيط المدن وأساليبها أو صناعاتها ونسب تكوينها وحدائقها أو كل تلك وغيرها كثير تجعلها تتقبل عوامل تطور التركيب جمالياً وروحياً وشكلياً مما يجعلها تضيف إلى تكوينه الحضاري حوافز جديدة تساعد على تقبل الحياة والتفاؤل معها عاطفياً وبنائياً حيث يسلمها للأجيال القادمة التي تأخذ وتطور حسب رغائبها ويتكون التراث لأمة ما يميزها عن تراث أمة أخرى .

وحيث التركيب الملمسي وتطوره تنمو جذوره عميقة مربوطة بتطور حضارة كل أمة حيث يتبع صفات مميزة تأخذ طابعاً شكلياً يختلف بين شعب وشعب وبين أمة وأمة وبين عصر وعصر وبين مدينة وأخرى ويتسلسل هذا التطور متداخلاً في الحضارات ومتسللاً بين عناصر تكوين تلك الأمم حيث يبرز فيها بشكل ذو صفات جذابة تختلف عن الأصل الذي بدأت منه . كما نرى ذلك في العمارة المغربية الأندلسية وصفاتها المميزة والحضارة الهندية المعمارية والعربية الإسلامية وحضارة عصر النهضة .

# المبحث السابع

## خصائص الملمس

- ١ - خواصه في مجالات الفراغ المتنوعة .
- ٢ - الفضاء الخارجي للأجسام بأحجامها المختلفة .
- ٣ - علاقته الضوئية بالألوان كمظهر جمالي .

### ١ - خواصه في مجالات الفراغ المتنوعة

حينما نثبت رؤية ملمس ما في عالم الرؤية والملاحظة نعلم أننا رأينا أو لمسنا أو رأينا ولمسنا معاً مادة ما أو لمسنا ورأينا هذه المادة أو رأيناها فقط . ولكن أين تُرى هذه المادة ؟ ذات الملمس الظاهري (مهما كان نوعه ؟) غير أنها قد حلت محلاً في الفضاء إذا كانت ذات أبعاد ثلاثة مثل الحجرة وقطعة الحديد والفخار والنحت المجسم والعمارة والشجرة والقمر والشمس والنجوم كلها تُحَلَّ حيزاً في فراغ .

ولكن حينما يكون الملمس عملاً فنياً ذو بعدين فمعنى ذلك أنها لوحة أو سطح أو خريطة أو تخطيط ... الخ كل هذه الظواهر ذات البعدين حينما نرسم عليها مظاهر الملمس المرئي نعلم أننا قد حولنا البعدين إلى ثلاثة أبعاد وهمية بواسطة المنظور وأكسبنا هذا السطح ملمساً وهمياً يرى بواسطة الألوان والدرجات الضوئية والمقاييس والمنظور والسبب والدرجات اللونية المعقدة وأكسبناه حمة الملمس الذي يظهر لنا بجسماً بأبعاد ثلاثة ولكنه وهمي ذو بعدين فقط . وهذه العملية تسمى بـ **عمنية** - الوهم الملمسي - وهي عماد التصوير التشبيهي .

الملمس له خواص إما طبيعية أو من صنع الإنسان .

**الخواص الطبيعية :** وهي طبيعة تكوين المواد والأشياء والأشكال والكتل والحجوم كما نجدها مواداً حتماً وهذه المواد تتكون من أبعاد ثلاثة طول وعرض وارتفاع ولكل منها له مظهر طبيعي خاص به يمثل صانع تكوينها .

الخُبْرة حينما تقطع من المنجم لها لون وحجم وشكل وملمس خاص بها وكذلك الحديد والنحاس والرصاص أما المواد الحية مثل النباتات والأشجار كل لها ملمس خاص يدل عليها دلالة واضحة ان كانت قشرتها خشنة أو ناعمة أو متشققة أو شوكية أو ذات عروق .. الخ . أنظر الشكل (١٩) . أما أوراق الأشجار فملمسها متغير عديد النشاطات اللونية والملمسة وله تصانيف لا تحصى كما نرى ذلك في الشكل (٢٨) نموذج (٣) وأما الحياة والحيوانات والإنسان كلما يعرف أنواعها من مظهر أشكال ملمسها كالقطن (بنات) والسلكة حيوان مائي والقرود مكسوة بالشعر شبيهة بالإنسان (والزبرا) حمار الوحش وشعر رأس المرأة والمظهر الملمسي (كما) نشاهد ذلك في الشكل (٢٨) نموذج (١) (٢) أو الشكل (٢٧) نموذج (١) (٢) (٣) نماذج حياتية نباتية أو حيوانية أو إنسانية ذات علاقة وثيقة بالملمس وخواصه التي تسندل منها على ذلك الشيء بوضوح بعد أن تعلمنا بوجه الحجرة والتقريب أبعاده وصباغة شكله ولونه وملمسه مثال ذلك : هل تصدق رؤية فرد خال من الشعر الكاسي جلده ؟ . وإن وُحِدَ اعتقدنا حالاً أنه مريض فخواص الفرد أن يكسب جلده بالنعرة وهي صفه تعلمناها من تعود الرؤية أو بواسطة الدراسة والخبرة والمعادة .

وعنى العكس إذا رأينا إنساناً عارياً فالغالب مستهجن ذلك وإذا قلنا به فمعناها في حالات معينة (في المسبح مثلاً) ولكن إذا وجدنا جميع جسمه مكسوراً بالشعر الغزير استغربنا ذلك واعتبرنا هذا الإنسان من فصيلة القردة لأن مظهر الملمس وخواصه هنا قد تغيرت وقرس على ذلك من غرائب الظواهر . ولتأخذ مثلاً آخر :

حينما نرى إنساناً عارياً كما خلقه ربه نستغرب ذلك إلا لأمر ما ذو أهمية كأن يكون في غرفة الصليب أو غرفة العمليات أو الحمام أو السباحة وستوديو الفنان والأمر حتى يرجع طبيعياً واليفأ يجب ان يلبس ألبسة مغلفة جسمه لها تفصيل ولون وملبس ظاهري معين وفي هذه الحالة لا نستغرب أمراً ما لأننا نعودنا عليه وهو إكساء الإنسان بالألبسة .

وحينما نكون في شارع ما ويمر شخص عاري بطريق الصدفة الشاذة فحتماً سنفزع تحت طائلة الاستغراب والدهشة لأنه أمر غير مستساغ ذوقياً واجتماعياً وربما قانونياً .

ولكن على ساحل البحر يمكن أن يكون أمراً مقبولاً بحدود وشروط معينة نستنتج هنا ان تغير الملمس الطبيعي ليس بالأمر السهل بل هو أمر حضاري . إن تحويل الصحرة الفجة الخشنة إلى صحرة ناعمة لأمعة نوصع في حائط الغرفة حيث تتغير خصائص الملمس إلى خصائص ملمسية أخرى وعملية الإكساء الجديد إن كان حياً أو سائياً أو جامداً هو عمل حضاري يتفق مع رعايب الإنسان الوظيفية وكذلك مع ذوقه الجمالي وتقبله لهذا التغير .

الملمس له صفتان لا غير . صفة الجسود وتحويرها إلى صفات جامدة ذات ملمس جديد متنوع .

وصفة الحياة ولها دلالات التغير أو المحافظة عليها وإكساءها بمواد مساعدة أخرى كما ذكرنا .

## ٢ - الفضاء الخارجي للأجسام بأحجامها المختلفة

أما الملمس التكويني من عمل الإنسان فيكون ذو ظاهرتان أساسيتان :

آ - ملمس صناعي يستخدم لأغراض شتى كالسيارة ورفاس الماكينة لمحركها وحجمه ومادته وشكله أو الزجاج في العمارة والألومنيوم وما جاء على شاكئها لها صناعيتها الانسانية العريقة والتي تحتاج إلى علم ومعرفة وخبرة .

ب - الملمس الفني التشكيلي كما ظاهر هنا ذو البعدين والذي يصور على السطح كاللوحة الزيتية وخصائصه . وهي عملية متكاملة حيث الابداع وتكون ملابس ذات خصائص جديدة في كل عمل فني وكل لوحة وكل تحطيط وكل انشاء وهي عملية انشاء متكاملة ابداعية ذات صفات تركيبية لملمس جديد والذي من خلاله تساعدنا العملية الفنية من جميع جنباتها على الرؤية المدوّقة حيث نترجم هذه العناصر الفنية إلى مضمون فكري أو تاريخي أو حداثي أو ذوقي وهكذا . أما فنون ذات الأبعاد الثلاثة لها نفس الهدف والمضمون مثل النحت والحرف والزخرفة والتصميم والتصميم الصناعي لها ملابس جمالية تكوينية لأهداف وأغراض حسية أو ذوقية أو فكرية أو وظيفية الابداء من صنع يد الإنسان وأفكاره تحمل كل منها خصائص معينة تدل عليها كما تدل على صانعها (كنموذج السيارة نعرفها وهي من صنع الشركة الفلانية) واللوحة الزيتية نعرفها من أسلوب تكوينها الخاص بالفنان الفلاني وهكذا

(إختصاص تلعب دوراً هاماً في الإكساء الخارجي للملمس في عالم الفضاء) .



وجميع المواد ذات ملمس ، وما يصنعه الإنسان ذو ملمس وينتجه الفنان التشكيلي له ملمس وكل الأشياء تحتل مركزاً في الفراغ وهذا قانون طبيعي لا يرقى إليه الشك .  
ولكن كيف نوزع هذه الأعمال الفنية في الفراغ ؟ .

### توزيع الاعمال التشكيلية في الفراغ

١ - الأشكال المعمارية والعمارات والدور والقصور كما نسميها ذات أصول تكويني في بنائها .

آ - مساحة الأرض .

ب - قربها من محل العمل .

ج - صلاحية سكنها وعدد سكانها وشققها .

د - قربها من الحدائق أو الأنهار أو الخبان .

هـ - موقعها بالنسبة للاتجاهات الأربعة .

و - مرافقها الصحية .

ز - الحركة الحياتية داخلها وخارجها .

ح - تهيئتها وحرارتها وبرودتها .

كل تلك عوامل تؤثر في ارتفاع البناية وجماليتها وهندستها وناسبتها مع ذوق المدينة ووظيفتها . ويمكن ان تبني عمارة بحجم معين في محل معين ولوظيفة معينة

إن الدوقية للمظهر الخارجي ذو اتصال بمرافق المدينة من جهة وله صلة بالمرافق الداخلية للعمارة وهذا الملمس الخارجي يلعب دوراً جالياً وتناسقاً ملمسياً يتناسب بشكل أو بآخر مع الأغراض والوظيفة التي أسست من أجلها العمارة بهذا الحجم وهذه المقاييس .

ومن الشائع في الفراغ المعماري حديثاً أننا مرتبطون بارتفاع العمارات إلى الفضاء أكثر مما نحن شغوفون بامتدادها على سطح الأرض .

وهناك نظريتان تقابلان فنياً وجمالياً وهندسياً :

الأولى : الإعجاب والتطبيق بالأبعاد العالية (كتابة ناصحات السحاب) وهذا الاسم يدل على الحجم في الفراغ إلى ان يصل إلى السحاب .

والثانية : الدور السكنية كلما كانت تتناسب مع مقاييس المودولور الانسانية وكانت حركة الانسان داخلها طبيعية غير متعبة وبدون مصاعد ... الخ ، كانت أفضل من الوجهة الانسانية والفنية وكلما كانت مرافقها أقرب إلى سطح الأرض .

والعالم الصناعي المعاصر يهوى العمارات المتناخه في الفراغ . أما عالم الريف يهوى السقوف القريبة من سطح الأرض .

### التصوير والرسم والتصميم

عملية إبداع أحجام مختلفة بملامس مختلفة في الفراغ ذات علاقات مختلفة مقبولة دوقياً منها :

- ١ - علاقة الأحجام ونسبها حسب المنظور .
- ٢ - علاقة الأحجام والأشكال ونسقتها الإيقاعي .
- ٣ - علاقات الألوان وترددها بين التناقص والتضاد والموازنة والإيقاع .
- ٤ - العلاقات الضوئية ودرجاتها اللونية .
- ٥ - الملمس المختلف لكل الأحجام حيث يحمل الصفات المميزة الآتية .
- ٦ - النسب .. الحركة ، الوحدة .. في ضمن الفراغ (أي سطح اللوحة) .

كل هذه الصفات تحدثنا عن مدى ظهور خصائص الملمس في الفراغ حتى يحكم أمره في التوازن أو الشدرة أو غيرها لأجل خلق عمل فني موحد يحكم الجنبات ولاظهار الملمس المغطى أو المخلط للأشياء التي في داخل اللوحة .

وهكذا تظهر التحوت والفخاريات المجهّمة في الفراغ . حيث يجب وضعها في الفراغ المناسب لا يبرز العلاقات الإيقاعية بينها ويرى الفراغ الذي تحته .

مثال ذلك أن تراعى نسبة المنحوتة للميدان الذي ستقام فيه أو النوحة وحجمها في مقاييس الحائط الذي ستعلق عليه والضوء الساقط عليها أو الإناء الفخاري الذي يوضع على مضدّة في صالة وعلاقته الجمالية بحجمه أو شكله مع الفراغ أو الفضاء الذي سيحتله .

ونراعى نسبة الحجم إلى نسبة الفضاء المحيط بالأشياء ليتكون نواحي ذوقية وجمالية مقبولة تتناسب تناسباً معقولاً بين المجسمات والفراغ المحيط بها وهذه العملية تأتي بالتجربة والخبرة والتعلم النظري والتطبيقي .

### ٣ - علاقته الضوئية بالألوان كمظهر جمالي

الضوء الساقط على الأجسام يمكن التحكم فيه على تعطين :

الأول : الضوء الطبيعي الصادر من الشمس .

الثاني : الصناعي الصادر من انوار أو الكهرباء أو الشموع ... الخ .

الضوء الساقط على الأجسام طبيعياً يمكن التسلط عليه وحصره واستخدامه فنيا للاستفادة منه في اظهار الملمس .

والدرجات الضوئية العالية المباشرة من الشمس لها سقوع لوني عاظم جداً مع ظلال حادة وهذه الخاصية تفيدنا في اظهار الملمس الناعم وذو الألوان الفاتحة ودرجاتها .

ونعرف الملمس ذو الألوان الفاتحة يحتفظ بالضوء والحرارة ولذا ليس الألوان الفاتحة في الشتاء وأما الألوان الفاتحة تليسها في الصيف لتشتع الحرارة وتكون ابرد بكثير من الفاتحة .

أما من ناحية الرؤية والضوء الساطع يرى من بعيد والضوء المتوسط او الغامق للملمس يرى صعباً إلا إذا قربنا منه .

أما الأضواء الصناعية كالكهرباء المسلطة ليلاً أو نهاراً على النصب التذكارية والتماثيل والتحوت والخزفيات والأبنية تقوم بدورين :

آ - تظهر ملمس هذه الامكانيات بشكل واضح كما تظهر القباب والمنائر المضاءة ليلاً بالكهرباء الملون او

الابيض او نهارا وهي ساطعة باشعة الشمس كقبات ومائر الكاظم وسامراء .

ب - إذا كان الضوء مركزاً على جزء من الثقبان او البناء التذكاري يعني به الجزء من كل ، كمظهر لوجه الفارس راكب الحصان في النصب الميداني . او الضوء في لوحة زيتية تبين خصائص الأشكال في ساعة من ساعات النهار او الليل .

هذه الاساليب الظاهرة في الضوء المتدغمة مع لون الملحم تساعد على ابراز خصائص الحجم او الكتلة والتأكيد على هدف او وظيفه وقد وضع ذلك الضوء مع ذلك اللون وسلط على هذا النصب او الثقبان او النهاية .

# المبحث الثامن

## الطابع الفني للملمس

- ١ - اللمسة الفنية وصياغتها للملمس .
- ٢ - حساسية المواد المستعملة فنياً في شتى مجالات الفنون لتشكيلية .

### ١ - اللسة الفنية وصياغتها للملمس

شرحنا في ابواب سابقة المواد المستخدمة فنيا والمعاملات التي نحري عنها لانتاج العمل وهما سنيين ماهية القدرة الانسانية والخصامية الفنية والاسلوب والرؤية الصحيحة في ابداء عمل فني ما .

المهارات في معالجة المواد الخام وحدها لا تكفي او معرفتنا بطبيعة تركيب الانواع الزمنية او الزبوت المحلفة لا تكفي وفخر الطين ونرجيح لا يكفي ، هناك شيء اعمق من هذا وذلك . وهو كيفية القيام بالعملية الفنية والسيطرة سيطرة شبه كاملة على خواص المادة المسخرة للانتاج ووضعها بشكل عملي تحت ايدينا والاهتمام باستخدام هذه المواد وخصائص العطاء في تكوينها الاساسي وكيفية تسخيرها الى اغراضنا الفنية للخروج بالتمسكات الاخيرة المعول عليها فنيا وبرؤية جديدة .

والتمسكات التي تساعدنا على عذيب المواد الخام وجعل ملمسها يتحرك فنيا تجاه رغائنا ومعرفتنا في كيفية السيطرة على كبح جماح خصائصها الوحشية المفجة الى خصائص حضارية مهيبة .

لو اخذنا قطعة من خشب الجوز مقطوعة من شجرها لاستخدامها فنيا . نعرف ما خشب الجوز او البلوط من لون جمالي وعروق واضحة مميزة اذا ماشفت وصققت ودهنت ونعمت اصسحت ذات صفة رئيسية كانتها لوحة زيتية تجريدية العروق والقسمات .

هذه الصفات نحللنا نعرف كيف نتعامل مع هذه المادة ، وإذا ما حولنا خشبها الى صفائح ووضعناها في واجهة من حائط غرفة او منضدة خشبية فان الاحتمال الكبير سيكون لجسمال الابداء ولمساته ترفق على المساحة المضلوبة والعلاقات بين هذه المساحة والاشياء الاخرى المحيطة بها . وإذا حذفنا هذا النوع من الخشب ووضعنا نوعا آخر محله أقل قيمة في العطاء الجمالي نكون بذلك قد افسدنا العملية برمتها من الناحية اللوقية والجمالية والابداعية ، هذه لعملية تسمى التمسكات الفنية لاختراع الملمس التركيبي للمادة والعملية تعتبر بسيطة إذا قورنت للمسات التصوير الزيتي التي تحتاج الى مهارات عالية وخبرة نظرية وتطبيقية فائقة ودقيقة .

وإذا أردنا رسم لوحة لشخصية ، العملية تصبح معقدة لاضهار التركيب الملمسي ، واول ما نحتاج . المعرفة بمقاييس البوحة ونوعية القماش الذي نرسم عليه ودرجة خشونته او نعومته ومدى قوة الشد في سطح اللوحة ونضخيم الاضار اللائق بها .

ثانيا . الجو او الغرفة او المرسوم الذي سنرسم به تلك الشخصية وكيفية تسليط الاضاءة من جهة او جهتين حسب رغبة الفنان او ما تقتضيه العملية من ابتعاد خلفية ملونة مناسبة .

ثالثا . القطار الذي سوف يبرز في اللوحة لجسم الرجل

رابعا : المواد المستعملة من زيوت وفرش والوان وكيفية التعامل معها فنيا والخبرة التي اكتسبتها كعامل في المهارة المكونة للعملية .

خامسا : اسلوب معالجة الضوء . والعلاقة بين سقوط الضوء على الجسم واسلوب رؤية الفنان الصحيحة لذلك الجسم (وحسبما يرضي الفنان وحبرته) وكيفية تحويل هذه الظواهر البيولوجية والفيزيائية الضوئية الملونة الى عمل ملون على سطح اللوحة . ان علاقة الفنان بالمساحة التي يشاغلها امر ذو اهمية كبيرة\* .

وتحويل النقاط الثلاثة والتعامل معها بالالوان في كيفية اظهار الضوء والمنظور والاياسة والتأحية المرئسة على وجه الشخص تساعد على اظهار اللمسات الرئيسية للملمس الجسم المراد رسمه . وتسمى اللمسات الفنية لاخراج النوحة بمظهرها الاخير وحسب عملياتها تؤدي إلى معرفة ما نريده ومهارة الفنان لوحدها وحبرته وحالته النفسية لا تكفي ربما كانت كل هذه مجموعة مع الرغبة المعارمة الفنية وحسن التدقيق والمعرفة العلمية بأمور الفنون التطبيقية تساعد على اخراج العمل الفني بالشكل الذي يرضينا على الأقل ولا نقول الكمال إذ لا يوجد ما يسمى الكمال في النتاج الفني .

إن الفن لا يكتفي بالخبرة والعلم والمعرفة انه رؤية والكشف من اجل هذه الرؤية مهم كانت تلك المدرسة التي ينتمي إليها العمل الفني . أن تغير الأفكار والاتجاهات الفنية مربوطة بأسلوب الرؤية المنتجة في ابرز ملامح التصوير وان هذا التصوير مضاف لما تقدم يمكن القول بأنه عمل فني جيد وبمترة مرموقة ناجحة وفي الحالات المثالية يعطى عليها (عالية) .

وعوامل القيد تتوقف على كل ما شرعته من فصول وابواب وبحوث وما سوف مشرحه في هذا الكتاب مضاف اليه عوامل الفن التاريخية والمعرفة بالأساليب الفنية عبر العصور والاعمال الفنية المعروفة والمحفوظة حصاريا في المتاحف كل تلك تساعد بشكل أو بآخر على حل رموز الضعف والقوة في عمل فني منتج حائيا أو مستقلا .

## ٢ - حساسية المواد المستعملة فنيا في شتى مجالات الفنون التشكيلية

حساسية العطاء الفني للمادة المستعملة ليس بالامر السهل تحتاج إلى دراية كبيرة في قابلية العطاء لمادة فنيا وكيفية تحسين العطاء ومعالجة النتاج النهائي "كلمس" مرغوب ومطلوب .

إذا أخذنا نوعين من المرمر لفرش به أرض غرفة يبدأ سؤال ملح وهو عمادة نفثش . ربما عن الصلابة والتعومة والجمال في عروق القطعة او المعرفة الاكيدة بخاصية المادة واستخدامها والقرب الفرس في احراجها بسجاح فني عال وبمدة قليلة .

وسنجد نوعين من المرمر واحد جيد والآخر رديء والحكم على الرديء سيكون من هذا الباب لأننا سوف نستخدم المرمر لاغراض جمالية ومفيدة ووظيفية والرديء سيرتك لأن فائدته ضعيفة في هذا المجال .

والحساسية تتوقف على عملنا هذا بعد اختيار نوعية المادة الخام . ونختار نوع الآلة التي تساعدنا على نتاج العمل ومقدرتها الصناعية فنيا ومن ثم وقبل كل العوامل المذكورة نسأل من هو العامل الماهر الذي سيؤدي الفصل والعمل ؟ .

سيكون الحكم على نوعية الحساسية التي سيطورها العامل فنيا في قابلية العطاء للمادة وما مدى الحساسية الذوقية التي سيعطيها من جراء الكشف عن العطاء عمليا حين الانتهاء من صقلها .  
وتحضرني السمعة التي يشتهر بها فنان عن آخر ولماذا ؟ أو دولة عن أخرى في موضوع الفن ولماذا ؟ .  
نقول إيطاليا مشهورة في مرمرها ونحت تماثيلها ولوحاتها الزيتية والفنون التطبيقية الواسعة لماذا ؟ وكذلك فرنسا ؟ .

إنها الحساسية الطبيعية المتكونة في صلب الشعوب حضاريا وفنيا وكذلك في الشرق كالفنون العربية والفارسية والهندية وشعوب افريقيا كل هذه الأمم والشعوب لها حساسية فنية معينة ذات أسلوب ظاهر يرمز لها على مختلف مراحل حضارتها وهي السمة الواضحة للتدليل على أعمالها واتقانها من حراء معرفتنا في كيفية استخدام المواد الفنية ومدى ما نسجله من حساسية ذوقية في حالة تطويرها فنيا لأغراض وظيفية حيائية أو حسية أو فكرية .

فتتاح الفن مربوط بالفنان والفنان مربوط بشعبه ذوقيا وفلسفيا والشعب مربوط بتراث أمته من جذورها التاريخية وحتى عطاءاتها المستقبلية . كل تلك العوامل تفرض علينا عطاء فنيا معينا مهيدا ومثقلا بعناصر تراثية واسلوب رؤية موحد اختارها في جميع أعمال الفنانين المنتمين الى أمة أو شعب من الشعوب\* .

والنظرة الفلسفية العامة للفن ، لا مقاييس لها إلا بقدر ما نفهمه من م تلك الأمة وحضارتها . ومدى ما ننقله من عطاءاتها ونشعر به ونقدره ونعتبره جزءاً مهماً من الحضارة الانسانية وتفاعله مع شعوب العالم واحاديثها .

وهنا يستوجب ذكر الذين يشتغلون بامور الفن عمليا وذهنيا اولئك الذين هيئوا طبيعيا لان يتقبلوا الاشتغال وانماء الفنون ويشعرون بقوة طاعية وعارمة لاجراجها للناس دون الالتفات إلى الفائدة أو المضم الذي يعود عنهم ولذا نقول عنهم وهم "موهوبون كفتانين" لان لهم القابلية ان يعملوا في هذا الحقل دون ملل وان يطوروا ما يصدهد وان يتعلموا كل ما يأتي امامهم من احل الخلق والتطوير ليكون التعلم عاملا مساعدا على النتاج وليس هدفا بل المهدف فيهم الذي وجدوا له .

ولاغرو اذا قلنا "الفن عصر قائم في نفوس البشر حضاريا ومخفوق مع الموهوبين كما خلق الانسان لان يشم الهواء ويشرب الماء ويأكل ، كذلك الشاعر والرسام والنحات والممثل والموسيقي والمعماري" .

كل أولئك الناس حققوا لان يضيفوا فنا حضاريا طالما كانت الاصالة الفنية الدافع لهم ليس إلا . واني لا أنفق مع الفيلسوف ديوي المربي المعاصر الذي يقول أعطني طفلاً أربية لك كيفما تريد .

يقول ماركس في هذا الصدد :

"اننا لا نجد صعوبة كاملة حينما نتمسك بالفكرة القائلة — بأن الفن اليوناني والشعر الملحمي هما منفصلان عن بعض اشكال النشوء والتكوين الاجتماعي . إنما تكمن الصعوبة من حيث إدراك الأمر التالي : لماذا الفن اليوناني والشعر الملحمي يشكلان معنى مترابط على الغالب ؟ وهما يؤديان منبعاً للاستمتاع الجمالي وفي بعض الأحيان يدرسان في المدارس الحديثة كقاعدة أو نموذج يستقى منهما كثيراً ! الى ما وراء نطاق المعرفة الموهوبة

لدى الفنان - انتهى " .

معتقدني أنها عمية المعرفة لصفاء مواهب الفنان الفطرية ورفعها من حالة السذاجة الى حالة التطور الحضاري وعملية التعلم للفنان تجعله متقدما في هذا الميدان نتيجة لتعليمه علم الحضارة وفنونها الانسانية بقدر أو آخر ليعرف ما يجب أن يصنعه أو لا يشغله عقلايا ووجدانيا .





# الباب الثالث البناء

المبحث الأول  
مقومات البناء التشكيلي .

المبحث الثاني  
الفراغ والمسافة .

المبحث الثالث  
مفهوم البناء وأنواعه .

المبحث الرابع .  
النسبة المذهبية عبر العصور .

المبحث الخامس  
النظرة الجمالية والمواد الخام .

المبحث السادس  
البناء والاحجام والهيئة .

المبحث السابع  
تطور اساليب البناء .  
خلاصة عامة .

# المبحث الأول

## مقومات البناء التشكيلي

- ١ - عملية البناء التشكيلي والفرع .
- ٢ - العناصر التي نستخدمها للبناء .

### ١ - عملية البناء التشكيلي والفرع

كل ما ذكرنا من عناصر الفن لها المقومات الأساسية في تكاتفها لوحدة عملية البناء الانشائي للفراغ الذي سوف نبني عليه أو في داخله نخطتنا الانشائية الفنية . فالبناء المعماري بكل عناصره لا يبنى إلا في حيز في الفراغ وكذلك النحت والفخار ، أما الرسم والتصميم والزخرفة بأنواعها فلا تنشأ إلا على سطح من مواد مختلفة تتكون من سطوح مختلفة من مواد متباينة تتوقف على نوعية الفن الذي سننشئه خلال السطح ذو البعدين .

وهنا نذكر التمايز بين سطح من ورق أو سطح من قماش محضر للزيت . أو سجادة أو قطعة قماش ... إلخ كلها سطوح لعرض البناء الفني خلال العملية التكوينية .

العمل البنائي يتكون من :

- آ - أجسام ذات ثلاثة أبعاد ضمن الفراغ كالأعمدة والنحت ومواد الفنون الشعبية .
- ب - مخططات ذهنية حسية توضع بالألوان أو الأصابع أو الأقلام على سطوح ذات بعدين كالطوبن بالزيت على القماش والألوان المائية أو الحرائط والتخطيطات الورقية أو الرخايف على أنواعها أو عمل السجاد أو الأقمشة أو مختلف الرخايف المسطحة .

وعملية البناء الفني تتوقف على هذين النوعين من الفراغ إذ بدونهما لا يمكن لنا أن ننشئ ونبنى عملياً فناً مهما كان نوعه (خاصة إذا كان تشكلياً) .

ونعتمد على هذا البناء خلال الفراغ بوضع علاقات ووحدة بين العناصر التالية ليتم البناء على ما يتفقيه الفنان معتمداً بذلك على الخطوة التي وضعها في فكره والأسلوب الذي يتبعه في عملية البناء الواضحة والتي تعطينا رؤية جيدة صريحة ذات أغراض وأهداف صريحة .

### ٢ - العناصر التي نستخدمها للبناء

- ١ - الحالة الابداعية .
  - ٢ - المعضلة التي يجابهها الفنان .
  - ٣ - المعاني التي يبتغيها الفنان ثم الأهداف والوظيفة التي يؤديها العمل الفني من خلال :
- آ - الصابغ الفني والأبعاد .
  - ب - الخطط

ج - الدرجة الضوئية .

د - اللون .

هـ - التركيب الملحمي .

ز - الفراغ والمسافة .

٤ - الاعتماد على الوحدة انعماء للتركيب البنائي Structural constructions والنموذج الواضح ينوقف هنا على الجاذبية لعناصر المجموعة الشمسية ووحدة تماسكها وما نسميه Unity of the universal low قانون الوحدة المتناسكة العام لتكون .

٥ - ووحدة العناصر المار ذكرها في الفقرة (٤) unity of the means هي : الخط ، التوزيع ، الدرجات الضوئية ، الألوان ، والتركيب الملحمي .

٦ - الأبعاد الثلاثة :

١ - الفراغ الطبيعي أو الصناعي .

٢ - الخط .

٣ - الدرجة الضوئية .

٤ - اللون .

٥ - التركيب الملحمي .

٧ - وهناك مقومات أخرى بنائية مثل :

أ - مقدار الحجم Volume .

ب - السطوح .

ج - المعاني النهائية .

٨ - طريقة البحث والتعبير البنائي Theme and expression .

٩ - التقنية Technique أو الصنعة .

١٠ - التجانس التشكيلي لكل هذه الوحدات من أجل إخراج عمل فني متكامل الأهداف والوظيفة والأغراض . عماده الفراغ المنسق في ضمنه أو داخله .

كما تقدم ثبت لنا أن التفاعل الذهني والعمل مع مجموعة العناصر المار ذكرها يؤول لأن نبني عملاً فنياً متكاملًا ذو وحدة عامة وهذه الوحدة لها الأسس الصلبة التي بنينا عليها عملاً التشكيلي أي كان نوعه ولأي غرض كان مهماً اختلفت مواد وصياغته البنائية وأغراضه الحياتية أو الحسية .

والإبداع (أو الخلق الفني) Creative art يعتمد اعتماداً كلياً على الأصالة والخلق الإبداعي الحر . وهذا الاعتماد لا يفهم كما نتصور أننا لا نعتمد على أسس تساعدنا وسبق أن درسناها بل تلك الأسس تساعدنا مساعدة فعلية كأداة تعرض البناء الحر الذي يمكننا من إبداء العمل الفني في الحالة التطبيقية . وكما نعرف لا يوجد في الكون شيء من لا شيء ؟ ولكن الخلق الإبداعي يستخدم الأدوات والتقنية لغرض البناء الفني الجديد الذي عماده الفنان . وهذه العملية التي يقوم بها طالب الفن تعتمد على توحيد مجموعة العناصر المار ذكرها لاعطاء

اللوحة معنى فنياً ذو أهداف واضحة ابتداءً من المدرسة الواقعية وإنهاءً بالأساليب التجريدية الحديثة على اختلاف مفارزها واتجاهاتها .

ولا يمكن أن نسمي أي عمل بنائي "عملاً فنياً" ما لم يكن ذلك العمل ذو صفات إبداعية أصلية خلاقة . وحلقة تقع أي عمل فني في عالم الزيف والتقليد الرجعي "false" وعليه حتى سي عملاً حلالاً صاعياً له جدته على وجه الأرض يجب أن "نحب ونكتشف أسماً وعناصر ذات معنى لأهداف منظمة تتسق ضمن العمل الفني الجديد بإطار حياة جديدة" .

وهذه الخاصية تعني التعبير الشخصي أو المقومات الشخصية للفنان . وهنا نعني الشخصية الفنية المتميزة بالبناء نعني بها "حرية الفنان الذاتية في العمل الفني" .

وبصداقها معنى آخر مغايراً لما ذكرنا من "خلق الفني هو التقليد الفني imitation وكذلك يوجد أنواع أخرى تعتمد البناء الفني هي :

الأسلوب الأكاديمي . أو أساليب المتفكير أو الأساليب العاطفية ذات الصفات الطاغية (دون معرفة دوافع هذا الأسلوب) .

لذا فالخلق التكويني يعتمد على نزعة عقلية معينة وهي ما نسميها ممارسة الحرية الديمقراطية في العمل لفني قوامها . كيفية الاكتشاف . أسلوب التفكير وعماده . المفامرة والاستكشاف .

وكل هذه النزعات مصحوبة بأسلوب واضح معين وهي تعتمد هنا الصفات المضادة للتقليد والحدقة والاضمحلال المنخفض حصارياً\*\*

وسوف يقودنا كلامنا هذا إلى ما يلي :

أنا إذا قمنا بنقل منظر طبيعي من الطبيعة نفسها كما هو دون تغيير ، فأننا لم نقوم بعمل شيء وقد نقلنا منظرًا وعلقناه على حائط الدار إن كان ذلك جزء من المنظر أو قسم كبير منه . ومعنى هذا أننا لا نترك النقل من الطبيعة بل إننا نأخذ هذا العمل في مقومات بنائية معينة ولأغراض معينة محدودة المنافع الحسية أو محدودة الإبداع . وذلك فقط لكي تساعد على تنظيم غرفة ما ونضيف إليها بهجة مكحلة للأنات ليس إلا . فالعمل الإبداعي هنا مفقود والإبداع له أغراض إنسانية وحسية ووظيفية أبعد مما ذكرنا هنا بكثير .

ويمكن لنا أن نسمي العمل التشكيلي المرتبط بالتقليد والتعلم ليس عملاً فنياً "not work of art بل هو عمل صنعة يدوية craft وهناك اصطلاحان لتمييز بين الأعمال التقليدية المتكررة تشكيباً وبين الأعمال الفنية ذات الأصالة المتكررة .

1 - plastic or visual arts

١ - الأعمال البنائية المتكررة الأصلية على اختلاف أنواعها تسمى

2 - crafts works or artisan

٢ - الأعمال اليدوية أو أعمال الفنون الصغيرة

والتمييز بين "البائنين" منهم جداً .

\* original unique form المعنى المراتب "الإبداع الأصل في الفينة"

\*\* Freedom of action "حرية الفعلية"

\*\*\* Art structure by H. N. Raswan P 1 pub. by Mc Graw - Hill Inc 1950 New York.

الأول يتميز بشخصية الفنان وإبداعه وأصالته في التكوين .

والثانية تتميز بحسن الصنعة والتكرار في التبليد لغرض المتعة والتزيين والتنظيم . كما في الصناعات اليدوية .  
والنجارة والصبغة والحداثة ... الخ .

ولا يعني أننا لا نستخدم الطبيعة في عناصرها لأغراض الرسم أو العمارة . ولكن يتكون تركيب هذه العناصر بظواهر مميزة تضفي إبداعاً جديداً في صياغتها وتكوينها يساعدنا على بناء دو شخصية جديدة مبهدة .  
تنصل بالطبيعة من جهة وتبتعد عنها من جهة أخرى . كما يوضح ذلك في الشكل (٣٥) نموذج (١) ونموذج (٢) .

وخير نموذج من أعمال الفنانين المعاصرين سيزان حيث يكتشف عوالم جديدة في أعماله الفنية مستمداً ذلك من الطبيعة التي يرسمها أمامه وحين المقرنة . نجد الخلاف الأداعي واضحاً بين أعماله الفنية والطبيعة التي استخدمها في أعماله . لذا ذلك شواهد عديدة من أعماله البائية التي تستند على عناصر أساسية في البناء وهي :

١ - المبدأ form .

٢ - البحث theme .

٣ - التقنية أو الصنعة technique .

وسنأخذ شكلاً واحداً أو نموذجاً معيناً ونحلله فياً وعملياً وكيفية صياغته منذ أخذه من الطبيعة حتى تطوره الأخير .

والأخذ بالطرق والأساليب الفنية وعلاقتها بالمواد المستخدمة لهذه الأغراض هي عملية شاقة ومعقدة ونحتاج إلى خبرة واسعة . كما بنينا سابقاً في الباب الثاني (التركيب الملمسي) المبحث السادس والسابع حيث وضعنا علاقتنا مع التقنية والمادة التي نستعملها في صياغة اللوحة أو العمارة أو التمثال .

وهناك طرق متعددة باستعمال المواد والمذبيات والقرش والقماش وغيرها الأمر الذي يجعل الخبرة الواسعة والدراسة في علم التكنولوجيا أمر مستوجب هنا لمعرفة التركيب الكيميائي والخصائص الفيزيائية للحامات التي نستخدمها ومدى استجابتها لنا ومرونتها وعطاءها من خلال العمل الفني .

ولكن من العمارة موادها البنائية وخصائصها كما ذكرنا .

ولكن من التصوير والرسم والزخرفة والتصميم موادها البنائية وخصائصها .

ولكن من النحت والخزف كذلك .

وتتمتع هذه المواد الخام بخواص لها علاقة في البناء التركيبي للوحة أو المنحوتة . وهذه العلائق هي العناصر الأولية في التكوين البنائي كما ذكرنا سابقاً .

أما أسلوب تكوينها ومرونة العطاء والعلاقات التي تكونها في الوحدة العامة للعمل الفني فهو أمر بالغ الأهمية في النتيجة الحداثية أو الخسية أو المنطقية أو التطويرية التي تصل إليها كخاتمة المطاف في النتائج .

أنواع الفراغ البنائي

هناك فراغ لكل من الفنون التشكيلية ولا يمكن التعامل في غير مجاله وعلى سبيل المثال :

## ١ - فراغ العمارة

وهو دائماً يكون على سطح الأرض ممنداً في الفضاء عالياً وأبعاده المساحية تكون محدودة على سطح الأرض وتسمى عرفاً قطعة الأرض وهي في كثير من خصائصها البنائية تشبه لوحة الرسم من حيث المساحة وأسلوب ملئها .

## ٢ - مساحة النحت

وهي على نوعين إما نحتاً جدارياً كما هو ظاهر في الرليف الذي وضعه الأستاذ المرحوم جواد سليم في منطقة الباب الشرقي في بغداد والمسمى "ثورة ١٤ تموز" فهو رليف نحتي "نحت بارز" من البرونز قائم على مساحة مرمرية عالية الجدار لكي يراها العابرون من جهات بعيدة .

أما النوع الثاني فهو النحت الخشيم الذي يشغل فراغاً في الساحات العامة أو المتاحف أو القصور أو أي مكان فيه فراغ خاص لعرض وتثبيت هذه الأعمال . ويحتاج النحت هنا إلى مساحة أو فراغ مناسب لإنشاء النحت وقاعدته لكي يكون ملائماً من الناحية المتاحية والفراغ وجوه ونوع الحدائق أو الساحات أو العمارات المحيطة به . وكذلك إلى حد كبير الانسجام الأسلوبى بين العمارات المحيطة وطرازها والطرز النحتي للتمثال المركز في الساحة الأمامية من هذه الأبنية حيث يتوازن الانسجام بين النحت والعمارات المحيطة به .

## ٣ - مساحات وفراغ الرسم والتصوير الزيتي واللوني

هناك أنواعاً مختلفة من المساحات وموادها التي نرسم عليها ، منها الورق والقماش والخشب (المعاكس) والورق المضغوط الخشن (الميزوناييت) وغيرها من المواد التي إذا حضرت تكنولوجياً أصبح لها قيمة عملية يمكن الاستناد عليها في الرسم وهذه المساحات مهمة من حيث الطول والعرض الذي يمثل المساحة وهي التي تقرر حجم اللوحة وقياساتها وكيفية حساب تعليقها على الجدران إذا كانت جدارية أو على الحائط إذا كانت لونية (زينية أو مائية أو حفر) .

وما اللوحات الجدارية فمساحاتها واسعة وكبيرة وتوضع لأغراض متعددة وأسلوب بنائها وانشائها يختلف عن الصور الزينية .

وما ينطبق على الفخار ينطبق على النحت من حيث القيمة التزيينية التي يعطيها عرض هذه الأعمال داخل المرافق الحياتية .

ومساحات السجاد والأقمشة معروف وظيفتها المساحية حيث تزين الجدران والشبابيك وأرضيات الدور والغرف . وكذلك الأقمشة لتغطي حاجات الألبسة الانسانية .

سنعرض بعض من مشاكل البناء الفكري والتكويني المساعدة للأغراض الأيجابية في البناء التشكيلي .

لعمل التشكيلي لبناء عمل رمزي يقوم بتوصيل الأفكار بين الفنان والناس على مختلف ثقافتهم ومشابهم وهو رمز مرئي . كما أن الفنون الكلامية رمزية تقوم بنفس العملية لإيصال الأفكار كذلك الشعر والموسيقى عن طريق الصوت والنطق .

وعليه ، القيام بالتنظيم التشكيلي نتيجة فكرية له رموز مرئية موجودة في الطبيعة أو مصطلح عنها من قبلنا لتعبير بها عن أفكارنا بواسطة الرؤية أو العمل الوظيفي لهذه الفنون وهنا الصلة الأساسية بين الفنان الإنسان

والجماهير الإنسانية وهي (العلاقة الحية للحياة المستمرة دوماً دون إنقطاع) ولها فعالية دافعة بين الفنان والناس (أو الجماهير المشاهدة) .

ولها غايات عاطفية واضحة تستند إلى عناصر متعددة . منها الوظيفة والحاجة . الحب والشعور . الحب الإنساني والشخصي . الدين . المجتمع . الحمل . التسجيل للحوادث . . إلخ . كل تلك مشاكل منها سياسية واقتصادية وعملية تدفع إلى إحياء روح الفن بين الناس \* .

# المبحث الثاني

## الفراغ والمسافة

- ١ - سطح اللوحة .
- ٢ - السطح السالب (أو الفراغ السالب) .
- ٣ - الأسلوب التشكيلي لبناء الحياة .
- ٤ - الاشكال السالبة .

في هذا المبحث سوف نأخذ نموذجاً واضحاً لنا للمساحة أو الفراغ والذي نستخدمه في الرسم والتصوير ليرتبي هو "سطح اللوحة" وسنقوم بشرح المقصديات السالبة التصويرية التي تنشأ داخله أو على سطحه " .

### ١ - سطح اللوحة

وهي الفراغ الذي يتحرك في ضمنه الفنان حيث يرسم ويلون وهذا السطح المحدود بقياس الطول والعرض فقط كما في النموذج (١) وأما حركة التخطيط والتكوين بضمنها البعد الثالث أي المنظور التكويني للوحة كما في النموذج (٢) واللوحة ذات البعدين هي القاعدة الأساسية في التصوير الأكاديمي والكلاسيكي عبر التاريخ الفني .

سطح اللوحة أساس للمعاملة التصويرية في البناء الفني : the picture plane

إن النموذج (١) من الشكل (٣٧) وفي هذا الشكل المربع تظهر المحاور العمودية والأفقية في جوانب اللوحة التي يعتمدها الفنان في توزيع البناء الداخلي لعمله الفني ضمن اللوحة .

النموذج (٢) ش (٣٧) يمثل السطح المستقر مع البناء المستقر static place ونجد ذلك في القاطع (آ) مع محاولته في وضع مواز للحدود الخارجية للوحة وهذه الحالة تمثل قاطعاً مستقراً على أرضية اللوحة وأما المحاور (ب) التي تمثل الاتجاه المنظوري للأرضية الأفقية المرسومة في اللوحة وهي تمثل حركة ديناميكية للسطح هذا .

والقاطع (آ) هنا مواز لجدران اللوحة من جهة وإحاطت الخنفي للوحة من جهة أخرى كما هو ظاهر في المحاور (ح) .

النموذج (٥) يمثل السطوح القائمة التي تعطي إنطباعاً باستمرارية تقاربها ووجود ممر ضيق بين أعمدها طويلاً . وهذه الحالة مبالغة في الساء القائم على هيئة أعمدة وعمق منظورهما عبر أرض اللوحة ونجد هذا البناء بصفة خاصة في لوحات عصر النهضة وهذه الحالة تعتمد على النقطة المركزية المتلاشية على حط مستوى النظر وهي تقع في وسط خط مستوى النظر .

النموذج (٨) حركة الأبعاد الثنائية two dimensional movement

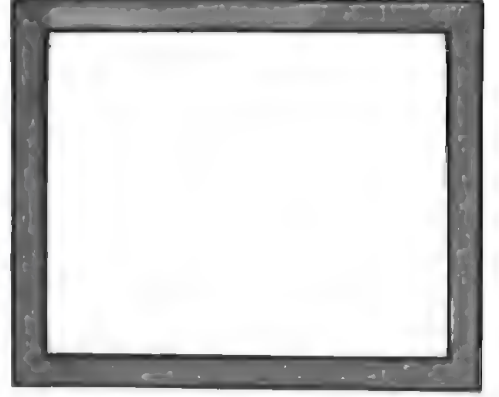
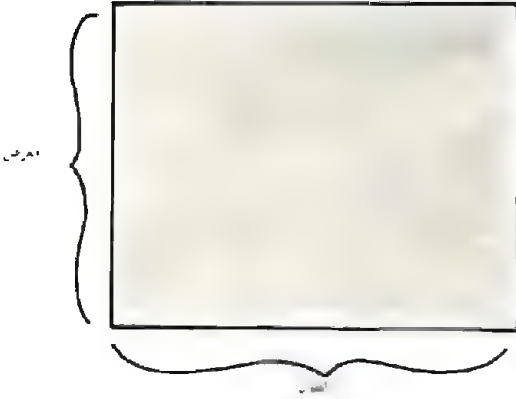
ويمثل تركيباً حركياً للسطوح المتداخلة مع بعضها والتفافه في الفراغ وتحرك أبعاد سطوحها بالترسلسل



شكل ( ٣٦ ) في بناء اللوحة

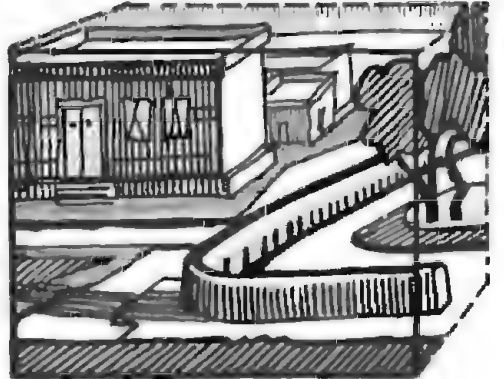
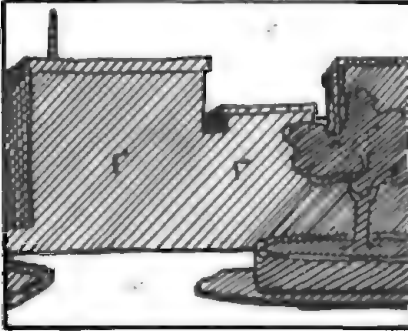
ن ٦ - إطار اللوحة

ن ٢ - مساحة اللوحة



ن ٣ - صندوق اللوحة

ن ١ - السائب والموجب في اللوحة



د ١ - يمثل إطار اللوحة الذي يحتضن العمل الفني ويوجب أن يكون متجانساً مع ألوان اللوحة ومتناسقاً

د ٢ - مساحة اللوحة بعينها الثمان بطولها وعرضها حسب الحاجة ويجب أن تكون رؤيتها قائمة

د ٣ - صندوق اللوحة هو التحيل للعمل وإلهامي لمتطور العمل الثالث داخل اللوحة بمثابة للانشكل .

د ٤ - السائب والموجب في ساء وتكوين اللوحة وتوزيعه حسب مساحات والأبعاد والمنظور .

حسب مركزها في الفراغ المنظوري الوهمي وكما تحسه العين . وهو إختزال وصفي للمودج (٤) هذه السطوح في مجمل حدودها يمكن أن تمثل شكلاً معقداً كما هو مرسوم في هذا المودج السابق .

وأبعاد المساحة والاطار هي دائماً إعتقاد وعماد الفنان التي سوف ينمي عمله الفني عنها ولذا يجب أن تكون من محض اختياره حسب الحاجة والانشاء الذي سيكون في داخلها .

## ٢ - السطح السالب (أو الفراغ السالب)

وسوف يكون ذو أبعاد عميقة ثلاثة . وهي الجو الهوائي المتحرك من الأمام وإلى الخلفية . أو المساحة الفارغة التي أماما قبل البدء بالعمل والتي سوف ننمي عليها الأشكال الصلبة التي تمثل العمل الفني الذي سوف نتجه في التنظيم الفني . والذي وصفناه في المودج (١) وكيفية تطويره البنائي في المودج (٢) حيث أقمنا بواسطة الخطوط المرسومة على سطحه بعداً ثالثاً ممتداً إلى العمق . وهذا ما نسميه (صندوق اللوحة) picture box ويمكن مقارنة صندوق اللوحة (بالمسرح التمثيلي) تماماً في حصر أبعاده وحركته ومساحته . وهكذا نقوم بحصر المنظور خلال اللوحة السالبة الذي يعطينا بعداً خاصاً في العمق الوهمي للوحة وذلك بواسطة علم المنظور ومنظور الألوان المربوطة والمستمدة من المشهد الذي نروم تصويره من الطبيعة التي أمامنا وهنا تأخذ الطبيعة التي نرسمها كحافز خيالاتنا المتحرك فنياً لإبداء أغراض إيجابية منظمة على سطح اللوحة .

ومن المحتمل أن نرسم أشكالاً إيجابية على السطح السالب تكون خطوط أشكاله أفقية موازية للخطوط الخارجية للوحة كما نرى ذلك في المودج (٣) وخاصة ما يضح الفنان تخطيطاته الموافقة لخطوط اللوحة حتى ينشئ عملاً وظيفياً لبناء أو بيت أو عمارة في ضمن اللوحة ليكون في ضمن مساحة اللوحة . وهذا التنظيم البنائي له أبعاد فنية مجسمة وربما طبيعية مقارنة للمشهد الذي نقوم برسمه .

وسوف نؤثر إلى خطأ فاضح لا يوجد ما يضاهيه في ترك مساحة سالبة دون إملاء ضمن اللوحة على أنها مكتملة لما يبنينا من أشكال فنية مجاورة هذه المساحة السالبة .

ولذا يجب حساب كل جزء في اللوحة وكيفية بناء وتنظيم الأشكال والفراغات التي سوف نقوم برسمها والابتعاد عن إهمال أي من تلك الفراغات وتوزيع الأشكال الموجبة عليها وكل شيء في الطبيعة حين رسمه يصبح موجياً . ولكن عملية توزيعه وتنظيمه وأخراجه هي الأساس في أسلوب العمل البنائي الانشائي لتكوينه فنياً وجماليّاً .

وعليه يمكن حصر المساحة السالبة في ثلاثة عناصر أساسية هي :

آ - الأبعاد الثلاثة التي يجب تكوينها على السطح السالب لبناء الأجسام والأشكال .

ب - المسافات العميقة في اللوحة (نتيجة لرسم المنظور) .

ج - حصر صندوق اللوحة (في الأبعاد) .

## ٣ - الأسلوب التشكيلي لبناء الحياة the plastic means or plastic form

هو البناء المعروف تقليدياً في الفنون الكلاسيكية والأكاديمية في بناء الأشكال والحياة وكما ورد في كثير من عناصرها في هذا الكتاب والتي تعتمد على الخط وتكوينه والنور والظل والأبعاد والمسافات وعلاقاتها وألوانها وكل مستلزمات التكوين للأشكال وكذلك التكوين التكميلي والكروي والدائري في البناء والحركة المستمدة

من هذه العلاقات كل تلك تشكل هيآت مختلفة لأشكال وأغراض مختلفة . وسوف نشرح هنا التباين في البناء الإنشائي .

البناء الديناميكي (المتحرك) تقاطع داخل اللوحة . والمؤشر بحرف (آ) النموذج (٣) وهو مركّز على الأرضية (ب) والخائط الخلفي للوحة المؤشر بحرف (جـ) فالتشكل المعيني (آ) نجد أن حافته العليا والسفلى لا توازي خط الأرض أو جدران اللوحة ولذا يعطي لنا هنا حالة الشعور بالدوران نسبة إلى الخائط الخلفي للوحة (جـ) وأما علم المنظور فلا تأثير له في رسم هذه الحالة الآن !

بناء السطوح المتداخلة كما في النموذج (٤) وقد وزعت القواطع المتداخلة مع بعضها وهي قائمة على أرض اللوحة . وتمثل حركة دائرية متداخلة السطوح متحركة ديناميكية توحي بنا بعمق الأبعاد الثلاثة المنظورية وهذه الحالة تمثل الشعور بالناحية المجسمة للسطوح .

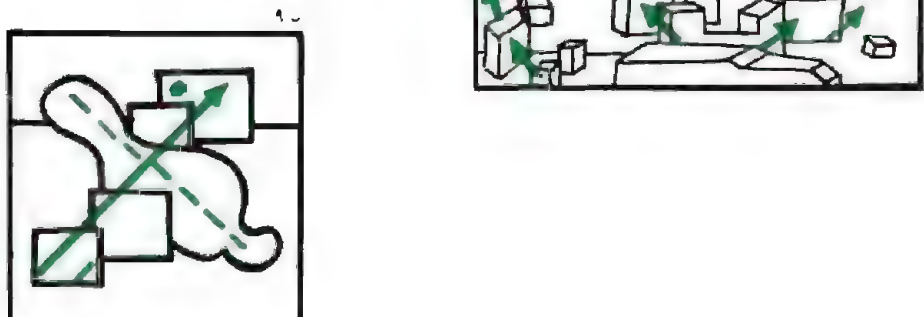
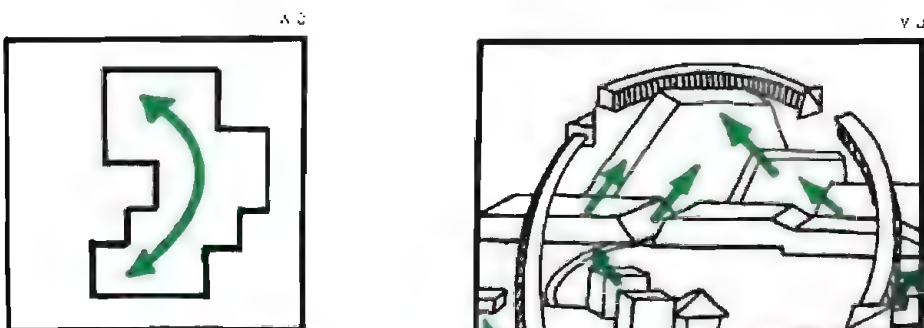
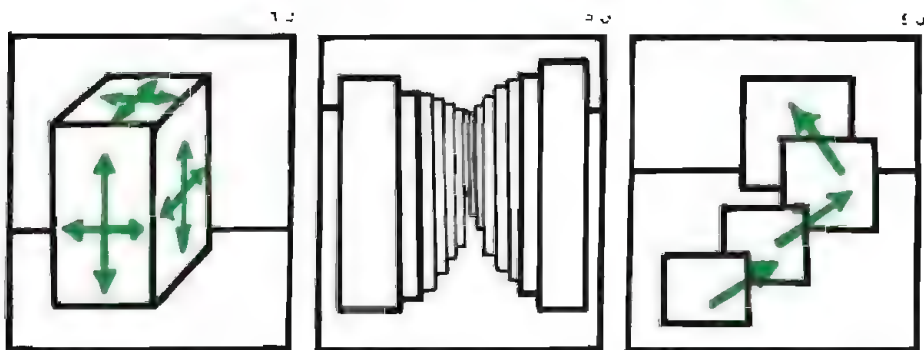
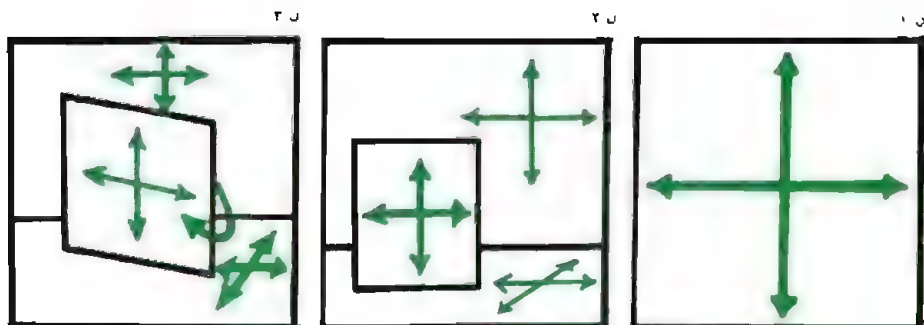
النموذج (٦) يمثل البناء التشكبي الصلب للهياة (الشكل) حيث يمثل كيفية رسم السطح الأمامي (آ) والأفقي (ي) والجانبي (د) وهو متوازي مستطيلات مبني في حالة المنظور تحت مستوى النظر .

النموذج (٧) يمثل حركة الحجم في الفراغ . ويمثل هذا النموذج أمساً مبينة على الأسس في النموذج (٥) والنموذج (٦) والفراغ يحتوي هنا على سطوح في (ن ٥) ونجد كذلك محسمات صلبة كما في (ن ٦) وهذه المجموع الصلبة من الحجم والمجسمات تستند إلى قاعدة صندوق الصورة كما في الشكل (٣٦) (ن ٣) .

والأسهم الصغيرة تشير إلى حركة الأحجام وعلاقة بعضها البعض والأسهم الخارجية الكبيرة الثلاثة تؤثر الحركة العامة ابتداءً من مقدمة الصورة ودائرة في صفها ولامة لجميع الأجزاء والحجوم المركبة منها عملية بناء اللوحة ومحتوياتها وتبدأ الحركة من الجهة اليسرى السفلى وتنتهي في الجهة اليمنى السفلى عابرة على كل جيات اللوحة كما يجب أن تقوم به حركة الرؤية للعين . وهكذا يتحرك الاتجاه إلى العميق في خلفية اللوحة ثم يتراجع ليخرج من العمق إلى الأمام كما في السهم اليمن . وهذه العملية مأخوذة من أعمال سيزان كنموذج ابتكاري لفنان في تحريك البناء ضمن عمق النوحة وجنباها ليشد عير المشاهد إلى المعاني والحجوم والأجواء الملازمة في اخراج العملية الفنية للوحة .

النموذج (٩) يمثل بناء نوعين من التراكيب واحد السطوح الهندسية في ضمن المنظور الحركي والثانية هو حشر سطح أو حجم غير منتظم يعارض السطوح (١ - ٥) وهذه النظرية وجدت في خبرة من أعمال كبار فنانين عصر النهضة وما يليه . وخاصة في أعمال تيتيان وجورجوني .

النموذج (١٠) نجد نوعاً آخر من السطوح ذات الأبعاد الثنائية وهي قائمة على أرض اللوحة وهذه المستطيلات الثلاثة في الغرض البنائي نجد أضلاعها العمودية توازي حدود اللوحة القائمة . وهي لا تمثل التداخل فيما بينها بل منفصلة تماماً عن بعضها في الفراغ الذي يحتويها . وهنا نجد التضاد في ارتفاعاتها كما تفسرها العين contrast high وهذا البناء المنتصب العمودي نجد له الأثر الكبير في الفن العراقي القديم . والنم البيزنطي . وتسمى هذه الحالة في تساوي نهايات رؤوس الأشخاص حيث كانوا جلسوا أو واقفين . وتسمى isoccephaly وهذه الحالة تظهر في شكل واضح في بناء اللوحات الحداثية ذات الأشخاص الواقفين في مقدمة النوحة وهذه اللوحة لا يوجد لها خنمية عميقة تقريباً كما نجد هذا الحالة هذه في النتاج الحائطي البيزنطي والفرعوني والآشوري والفندي وخاصة بصفة مميزة في النتاج القديم غير المنظور من ناحية المنظور .



النموذج (١١) ويشير إلى النسيم داخل الفراغ يمثل حركة سائبة وهي تمثل الحركة ذات النعدين تقريباً وتعتمد على جمال حركة الخط ودورته في الفراغ كشكيل بنائي خارج عن نطاق موازنة الحدردان اللوحة . بل معاكساً في حركته .

النموذج (١٢) محاور الأحجام Axes of volumes - هذا النموذج يمثل محاور أحجام ثلاثة مختلفة وهي في الحجم (أ) القائم من متوازي المستطيلات والحجم (ب) أسطوانة ومحورها الوسطي وحجم (ج) بمثل متوازي صغير أفقي مع محوره . إن هذه الفوارق في الحجم ومحاورها لها علاقة كبرى في بناء الأشكال في مختلف لميات التشكيلية أي كان نوع ذلك التشكيل

النموذج (١٣) يمثل حجوماً شاذة التكوين وانباء مع محاورها والحجم (أ) مع محوره والحجم (ب) ذو النعدين يختلف عن (أ) الخمس . ويصغر محور المشرق نصف الحجم (أ) ويعظم من ذلك أن الدوران يمكن أن يحصل للحجم إذا ما تحرك حول المحور . وهذا جائز في بناء الأشكال ذات الدوران الغوري .

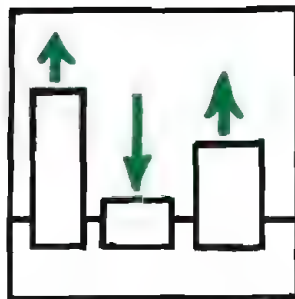
النموذج (١٤) يمثل سطوحاً متكونة على بوعين الأولى مستقرة والأخرى متحركة حركة ديناميكية فقسيم مبه أصلاها نوازي أصلا حواش اللوحة كما في السطح الأمامي الكبير وأما السطحين الخائبيين والسطح الأمامي الصغير متحركة ديناميكياً بشكل واضح . وتعرف من الأبعاد والأسهم المؤشرة لذلك والشعر المتواتر عن هذه السطوح مختلف ومتميز بوضوح بين أوضاعها وحلقة اللوحة المؤشرة بأسهم متعامدة شاقولياً وأفقياً أما الأسهم التي في وسط السطوح المختلفة فهي تؤثر كموازنة لأصلا السطوح التي تحتلها والتي تمثل نماذجاً منحرفاً عنها . وهذه الحالة تعتبر من الحالات المعقدة في ساء وتكوين العملييات الإنشائية المختلفة تشكيمياً . وذات شدة متباين نتيجة لأوضاع السطوح التي تمثل هذا الإنشاء كرمز تكويني لها

النموذج (١٥) الشد بين الأحجام المختلفة التكوين . وهو تصفية واضحة للنموذج (١٤) من حيث تكوين الحجوم الخمسة فيه إن كانت تكعيبية أو أسطوانية . والحركة هنا تختلف الشد لا تمثل النوازي حواش اللوحة بل احكاماً متحركة الأصلا . ولكها مستقرة على أرض النوحة حول حجم يمثل الأسطوانة كتمركز حركي مؤثر بواسطة الأسهم . وهذه الأسهم الدائرية تمثل حركة حجم الأسطوانة وما يحيط به من فراغ يمكن أن يتحرك وهما يمس حركة الأسطوانة . وأما الأحجام المؤشرة بالأسهم وعلاقتها بأسهم خلفية اللوحة المتعامدة تؤثر الحركة الواضحة الديناميكية لهذه الأجسام في سائها عدا قاعدتها المستقرة على سطح أرض النوحة foreground .

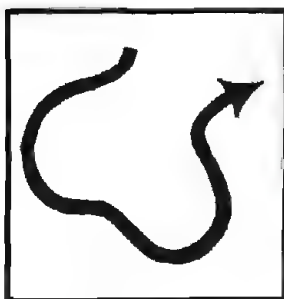
النموذج (١٦) يمثل الشد الحاصل من حركة اغاوير والعلاقات المؤثر فيما بينها لأظهار اختلاف إنباهات هذه اغاوير إذا كانت مستقلة أو أنها توهم بأنها أركان لسطوح وهمية مربوطة فيما بينها . ولها علاقة بالنموذج (١١) و(٦) .

النموذج (١٧) يمثل الشد خارج الشكل المقفول وهو سطح مفرد واحد ولكن له إنباهات محيطية مختلفة ومن جراء هذه الانبعاثات تظهر لنا علاقات الشد المتدفق من الداخل إلى خارج حنيات الشكل والمؤثر عليها بالأسهم المميزة \* .

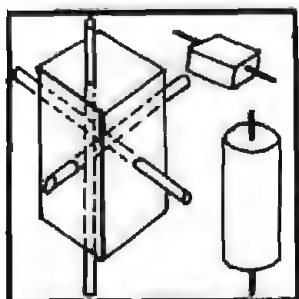
۱۶۰



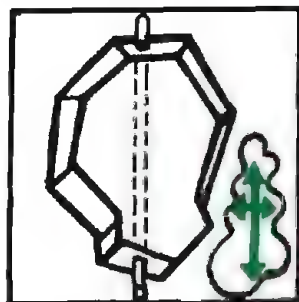
۱۶۱



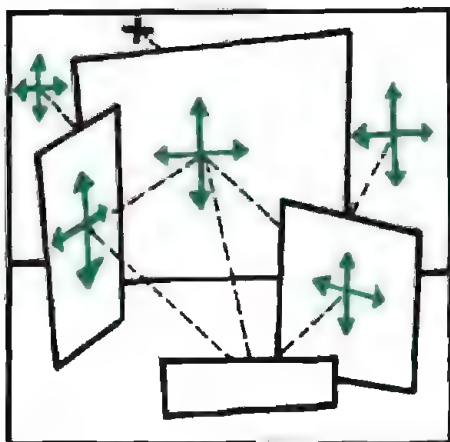
۱۶۲



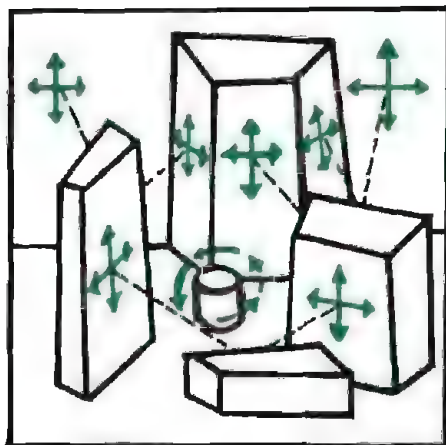
۱۶۳



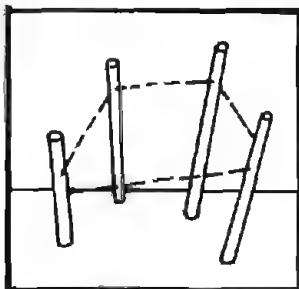
۱۶۴



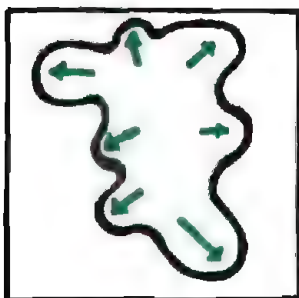
۱۶۵



۱۶۶



۱۶۷



إن ما شرحناه هنا مع الأشكال يمثل أسلوباً معيناً نموذجياً في كيفية بناء الأشكال والحجوم والمساحات والألوان داخل سطح اللوحة . وعمادنا هنا كان على الإشاء الذي إتبعه الفنان سيزان وهذه العناج لها علاقات وثقى بأساليب الفن المتعددة عبر التاريخ من الناحية البائية وقد طرقها فنانون مختلفون في مختلف العصور مجتمعة أو فرادى . وهي تمثل صلاية التشكويين والبناء في العمل التشكيلي التصويري . وخاصة ضمن الفراغ\* .

#### ٤ - الأشكال السالبة Negative shapes

جرت الطريقة المتبعة علمياً أن هناك سطوحاً أو فراغات سلبية تملأ تشكيمياً بأشكال إيجابية ولكن لا نأخذ من النصير في الكلام عن وجود مساحات وأبعاد وتوزيعات سلبية وهي قد تستعمل فنياً كما نرى ذلك في النموذج (٣) والمقارنة يمكن لما أُرْغَصِر الأشكال في سلبيتها وإيجابيتها فمثلاً إذا وضعنا نقاحة على منضدة ففني هذه الحالة تكون النقاحة موجبة فيما سطح المنضدة سالماً وإذا رسمنا جلاً ففني هذه الحالة يكون السماء سلبياً . وهكذا رسم الأشجار غاء السماء . وحلقة اللوحة السالبة تتكوّن قيمتها إذا ما رسمنا أشكالاً في أمامية اللوحة . وهي إعتبارات تشكيفية تتوقف على مساحة اللوحة والأحجام التي في داخلها وكيفية إحتلال مراكزها وبعدها وقربها وأهميتها وصفها وكلمنا وضعنا شكلاً في سطح اللوحة أعطت له لأهمية وأعتبر موجياً تجاه الجوارب التي في اللوحة الغير مرسومة وكلمنا كان الحجم كبيراً وقريباً كان موجياً أكثر وكلمنا أعطيت أهمية لجسم ما ليدلّك على فكره رغم صغره فهو هنا يقوم بدور إيجابي أكثر من سطح يجاور له وخال من حوائله وهكذا . كما نتأهد في النموذج (٥) حيث أهمية الأشكال الأيدية تنافس بعد المسافات المتكونة داخل سطح اللوحة .

\* بول سيزان ولد سنة ١٨٣٩ في إكس إن بروفانس ورحلي فيها سنة ١٩٠٦ م . من كبار رواد الفن المعاصر لعب دوراً أساسياً في قلب التفاهير "تفاهير" وأوجد ميّزاً جديداً للبحث والفكر والرؤية المعاصرة

# البحث الثالث

## مفهوم البناء وأنواعه

مقدمة .

نواع لبناء الفني وكيفية تكوينه فنياً

مقدمة

بينما في المبحث الثالث غودحاً لأسلوب البحث البنائي في التكوين الإنشائي عند سيزان وبعض من الفنانين الآخرين . ولكن يستوجب هنا أن نبين أنواع هذا البناء والأسس التي يستند إليها وكيفية معالجة الحوار الفنية في إبراز أهمية العناصر الأساسية المراد إخراجها والتركيز عليها ضمن العمل الفني وأسواق التماذج هنا إما أن تكون تصويرية الإبداع أو تصميمية لكي نفسر بوضوح الأسس المساندة . ونفهم عملية البناء نوضح الآتي :

حينما كنا صغارا كان اهتمامنا التعبير عن أفكارنا بواسطة المفردات التي نتعلمها بالفطرة من أهلنا ومن هو حولنا وذلك نلفظ الكلمات تقليداً ولكن أهلنا لم يكن لهم القدرة على تعليمنا ما هي الأفعال والأشياء ومشتقاتها وقواعدهما وأصوفاً... إلخ . ومن بعد في المدرسة قام المعلمون بما يجب من تعليمنا هذه القواعد لعرض البناء السليم للفتا تشككاً ونعر عن أفكارنا بواسطة تشككاً أو كتابة والعرض الخفي ها من تعلم الصرف والنحو والأملاء والإنشاء هو عملية تشككهم والاتصال بالغير للتعبير عن أفكارنا وإيضاحها للآخرين بواسطة -عملية بناء لغوية فكرية أقرب ما تكون للسلامة والمنطق والجمال اللفضي والتكويني- لفظاً وكتابة .

ومن هنا مسؤولون عن دراسة "البناء الفني" structure of arts وهي لغة خاصة لها مفرداتها وقوانينها وعلاقاتها وطرق إيصالها إلى الآخرين . وتتعلم كيفية الكلام بواسطة لعبر عن أفكارنا ولكن لغة البناء على اختلاف أنواعه من عمارة . رسم . نحت . زخرفة... إلخ . ولكل من هذه الاختصاصات لها معاني عامة نحن بصدها أما وسائل تحقيقها فلها دراسات مستقلة تقنية تساعد طالب البحث في شتى الدراسات والأساندة المختصين . وليس من الضروري الأخذ بكل ما نتمتع من قواعد وأصول اللغة أو الفن لغرض التطبيق البنائي ؟ بل إن ذلك يعتمد على النزعة والرغبة الفردية في الإبداع . والأظهار والارسال للآخرين مع تمييز بين فنان وآخر عن طريق أسلوبه ووسيلة تعبيره وجوهر مايبغي إيصاله فنياً والغرض من هذا الإيصال والخس الذي يلازمه ليربط بين الموضوع والرؤية والتقنية التطبيقية .

والبحت الشخصي والابداعي الذي ندفع للأخذ به في مضمون العمل الفني البنائي . وهذا لعمري ينطبق على الشعر وأصوله وأهدافه كذلك .

في الفنون المرئية visual arts نعتد في البناء على الصياغة الموسيقية الغنائية لتهيئة "أو الأشكال" وهذه القيم البنائية تسمى "القيم الغنائية" lyrical values التي توحى لنا بالمسرة أو الفرح أو الاطمئنان إن هذا التنظيم في العمل الفني والمسمى "البناء" هو الذي يلفت نظرنا إلى معاني أخرى عميقة التأثير الجمالي في أعماقنا .



وهناك دوافع أخرى في بناء العمل الفني وهي كيفية ربط العناصر الفنية وتوجيهها للوصول بالعمل الفني إلى نهاية ذات غايات متعددة سبق أن بينا روابطها في البناء والعلاقات .

وكل عمل فني يبني وينشأ يكون أسلوب تكوينه وحلقه ليس دفعة واحدة بل خطوة خطوة وجزء مع جزء آخر مكملًا ومساندًا حتى تنتهي من جميع العملية وبعد الانتهاء من جميع الخطوات والأجزاء . تتحول النظرة إلى العمل الفني ككل وهناك يصبح التحيكم والموازنة والحذف أما التحوير من قبل الفنان أمرًا ضروريًا ونهايًا لدفع العمل نفسه إلى الجمهور أو الفائدة الوظيفية النهائية .

ولا ننسى أن الفنان يقاد هنا لأهداف معينة وهذه الأهداف ربما تتغير خلال مخاض العملية الفنية وربما يتعد عن الهدف كثيراً أو قليلاً إن ذلك يعتمد على ما نسعى إليه في الهدف والمعنى والأيذاء والسيطرة الخاضعة بين الفكرة والموضوع من جهة والتقنية في العملية الفنية من جهة أخرى .

ولا ننسى أن مجمل عملية البناء تتوقف على أمرين عند الفنان :

أ - إما أن يكون الخلق الذاتي مربوط بالفنان نفسه كما في المدرسة التجريبية .

ب - أو أن يكون موضوعياً مرتبطاً بفكرة أو هدف كما في أغلب المدارس الأكاديمية . والتجارب في الفن لا تقتصر على ما تقدمه من خلال هاتين النقطتين فقط بل تعتمد على المعنى أو الجمالية أو الرؤية التي يستسيغها المشاهد من جراء وجود هذا العمل الفني وربما ما يؤدي هذا العمل من ناحية وظيفية أو حسية شعورية ، أو موضوعية .

إذا وضعنا دائرة حراء في أوحة ما . من المحتمل نحي تفهيمًا عماذا يقصد بها هل لها معنى موضوعي ؟ أو لها معنى جمالي ؟ أو معنى شكلي ؟ أو معنى موسيقي أو غنائي ؟ كل تلك الأحاسيس تتداخل عند المشاهد تستقر عند رأيه حسبها يستنتج لها من معنى مطابق لحسه وأفكاره التي يعرفها أو يعتقها أو يتأثر بها عفويًا . والتفسير هنا يتوقف على مدى ما قد تعود عليه المشاهد من رؤية وتفسير ودراسة الأعمال الفنية . وكل مشاهد هنا ربما يفسر ما يختلف عن الآخر إلا في حالات الأعمال الموضوعية الواضحة .

ولا نهمل عصر الجمال والتأثر به في العمل من أهمية تفقدنا إلى المعرفة إلى ما في داخل اللوحة وتكوينها الأمر الذي يساعدنا على المسرة والتحليل والتفسير للرموز التي تحتويها اللوحة أو العمل والفنانون عادة حينها يضعون الألوان وهم يعرفون عنها الكثير . يضعونها على ما يجب أن يفسره المشاهد تلقائيًا ودون عناء أو قسر والمشاهد لا يهتم بصحة تكوين وبناء هذا اللون بقدر ما يجلب إليه من مسره ومعنى قابل للتفسير لديه ومساعد على فك رموز رغائته التي يجدها في بناء أي عمل فني يرضيه لنفسه بمسره . \*

### أنواع البناء الفني وكيفية تكوينه

إن العوامل الأساسية التي يستند إليها البناء هي المساحة أو الفراغ . ثم الحجم والأبعاد وعماد هذه العملية نصوص وإمتداد الفنان عبر التكوين العملي لتطبيق عمله .

سبق وأن بينا في مباحث سابقه عناصر عديدة من عناصر البناء الفني منها :

- ١ - Line \_ أسلوب تكوين النقطة والخط ومعانيه .
- 2 - shape \_ الشكل ومقتضياته وأسلوب تكوينه عبر الفنانين وعصورهم .
- 3 - the value of shade and light \_ الظل والنور كقيمة ضوئية .
- 4 - colour \_ اللون ومميزاته الطبيعية وتكوينه الفني .
- 5 - The art and artist \_ الفن والفنان .

أ - تعجيل اللون .

ب - علمية اللون .

ج - اللون كلغة أساسية في الفنون المرئية colour .

د - الملمس (التركيب الملمسي) texture .

وهناك علاقات وروابط غير منظورة لعناصر الساء لم نتطرق إليها ومنها :

- ١ - الانسجام Harmony
- ٢ - التضاد Contrast
- ٣ - الحركة Movement
- ٤ - الأيقاع Rhythm
- ٥ - قواعد وأصول الأيداء Syntactical values
- ٦ - صحة الرؤية والبناء Haw to see
- ٧ - العلاقة مع الطبيعة Relations with nature
- ٨ - البحث Theme
- ٩ - التنظيم Orgnization

إن دراسه العلاقات مع العناصر السالف ذكرها إذا ما أحس تنظيمها ووزعت في المكان المناسب (كما نفعل في علم الصرف والنحو اللغوي) فإننا نسعى هنا حتماً نصل إلى تهيئة أواصر العناصر الفعالة في بناء اللوحة أو العمل الفني المرئي أي كان نوعه وبذلك نكون قد كسبنا في آن واحد (الذوق والتحرير الجمالي) للتكوين الفني في مجمل البناء . كحصيله عمليه لأخراج اللوحة في تكوينها كهيئة form وسوف نتطرق في باب الحياة عن ذلك .

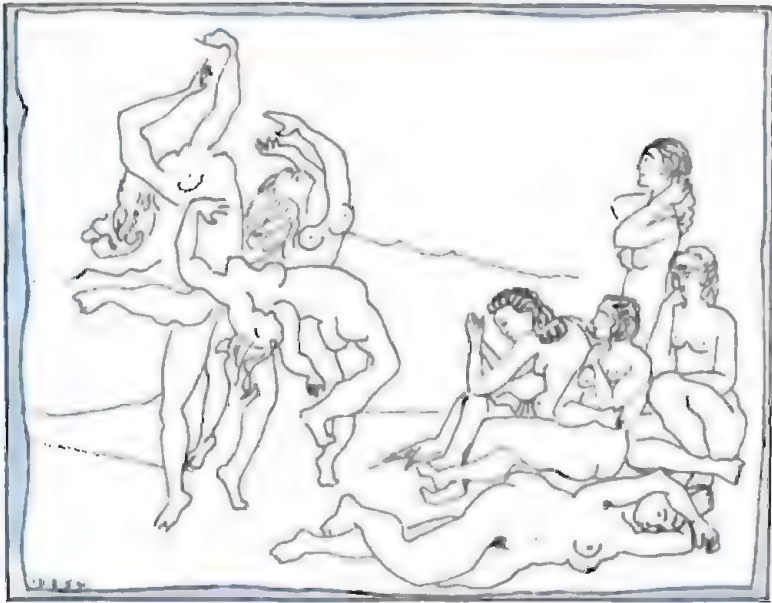
#### ١ - الانسجام Harmony

في كل عملية بناء يوحد عملية إنسجام وعملية تضاد خفية أو ظاهرة لمنسجة العامة gum ولكن يوجد عمل له الغلبة الظاهرة في الانسجام أي أن ثلثي العمل تقريباً يستند إلى هذه الظاهرة والثلث الآخر تضاد ومسحة عامة والعكس بالعكس .

والانسجام عملية أساسية في كل الفنون الزمانية (الموسيقى المسرح ، الغناء ، الرقص) والمكانية (كالفنون التشكيلية) أي لها (مكان ثابت لا يتغير) كالعمارة ، النحت ، الرسم ، الزخرفة ، الفخار والتصميم . . الخ . وعملية الانسجام تستند إلى التوافق كما ذكرنا إما في المساحات أو الايقاعات اللونية المتقاربة في دائرة ألوان الطيف الشمسي أو في الحجوم والكتل أو التقارب في درجات الضوء وتسلسل قيمته أو الأبعاد وأطوافه أو

شكل ( ٣٩ ) الانسجام

١ - تخطيط الكاسر يخلق جاذبية حركة اعطى ونكونه وحسن معناه



٢ - تكون توني وهي متشابهة جالياً وصوتياً



الحركة الحياتية وتقاربها كالحيون والانسان أو شفافية الأجسام ومظهرها السطحي واللوني أو الحشونة ودرجاتها أو النعومة الحسية ودرجاتها أو الصلابة وأنواعها في انماده أو للبيئة كذلك كل تلك عوامل تؤثر تأثيراً واضحاً في عملية الانسجام البنائي . ولا يمكن بناء حائط من الكنكريت القوي دون تطعيم مساحات منه بنعومة مصفولة وملاوة معينة لأن صلابة الكنكريت صلابة بنائية وليست ذوقية أو فنية لذا يستوجب الأخذ بدرجات متفاوتة من الاكساء إما إكساء جصياً أو جصياً ملوناً أو ألواناً أخرى مقاربة لجو البناء أو تزيين بأنواع من المرمر الملصوق على الكنكريت مثلاً لغرض إيداء إنسجام ذوقي وهكذا ونجد نفس العملية في الرسم والتصوير الزيتي ، أما العملية الانسجامية تأخذ مكاناً يلفت النظر . ومقصودة في الرسم لتوحي الانسجام الطاهري دون الالتفات مثلاً إلى التضاد الغير مقصود في هذه الحالة . وسنبين من الأمثلة ما يناسب الموضوع في الشكل (٣٩) وبما أن عملية التماسق البنائي أمر صعب التكوين لذا يعتمد في الدرجة الأولى على ذوق الفنان وأسلوبه في البناء والابداء وكلما كان الانسجام مندفعاً ومتكافئاً لايداء المعنى بوضوح وجمالية وذوق كلما كان العمل الفني أقرب إلى النجاح منه إلى الاخفاق . ونحن لا نرسل ممدسة وأسلوب معين للابداء فالانسجام كالعلاقة الموسيقية له المعنى الجمالي مربوط بالموضوع والأسلوب والهدف . وليس الانسجام مقصوراً على اللون أو الخط بل ينطلق إلى المساحة وكبر المقاييس وصغرها أو الخجوم والكتل التي تتحرك في ضمن عملية التركيب وكذلك أحجام المنظور داخل اللوحة والحركة المتواترة فيه كل تلك تستوجب التنظيم المنسجم إذا ما رغبتنا ذلك عن وعي وقصد .

وعسبة انسجام المساحات أمر بالغ الخطورة إذ يعتمد في كثير من الحضارات على النسبة الذهبية وإشعاراتها وكذلك نسبة المودولور لكوربوزيه وهي نسب حديثة ظهرت بظهور البوهاوس حينما كانت تصيح بأعلى صوعها أن النسب في التوزيع البائي التشكيلي أمر بالغ الخطورة في الفنون الحديثة .

إن أغلب الأعمال اليونانية والرومانية وعصر النهضة تنسجم بالانسجام اللوني والصوتي والبقي وهي تستند إلى خط يحدد المساحات بجمالية عالية تستوجب الدراسة للأخذ منها وأما الفنون الشرقية ومنها العربية واليابانية فلها الباع الأول في إنسجام اللون وجمال الخط لأنهما عماد بنائها الفني في كل الأزمان والعصور .

الشكل (٣٩)

النموذج (١) يمثل تخطيطاً للفنان بيكاسو وضعه سنة ١٩٥٤ وهذه اللوحة تعطي لنا إنسياب الحركة الحسية الشبة عفوية ومدى إنسجام جمالية خطوطها . "النموذج نقله المؤلف" .

ن (٢) من وضع المؤلف يمثل إنسجاماً بضعياً ذي ثلاثة ألوان منسجمة مسطحة مع حدود للبقع تمثل حركة منسجمة في تكوين الخلدود لها . وهي تعطي نفس فكرة وإيداء البناء المنسجم للبقعة في ( ن ٢ ) والخط في ( ن ١ ) .

٢ - التضاد Contrast

التضاد لم يكن للألوان فقط أو البور والظل والقيمة الضوئية بل يمكن ذلك أن يتولد من رسم المساحات والفراغات والخطوط والأحجام والأبعاد الطولية . أو الملمس وحشونته ونعومته ، والتضاد أمر قائم في الطبيعة .

مثل ما نرى في الحياة اليومية رجالاً طوالاً يقابلهم اناس قصار ويوجد السحاب والضغاف والصغار والكبار ومن الألوان الأسود يقابله الأبيض والأخضر يقابله الأحمر وهكذا ... الخ .

وسوف نشرح هنا العناصر التالية :

- أ - التضاد اللوني .
- 1 - colour contrast
- ب - التضاد في الخطوط .
- 2 - lines contrast
- ج - التضاد في المساحات .
- 3 - contrast of space
- د - التضاد في الملمس .
- 4 - contrast of texture
- هـ - التضاد في النور والظل .
- 5 - shade and light

#### أ - تضاد اللون

سبق أن شرحنا هذا التضاد في باب اللون وبذكر هنا أن الألوان لها مقومات خاصة فإن كانت كروماتيك أى سلسلة ألوان الدائرة الصورية فكل لونين متقابلين في هذه الدائرة يمثلان تضاداً أي أن الأحمر يقف ضده الأخضر والأصفر يقف ضده البنفسجي والأزرق يقف ضده البرتقالي وهكذا .

وكذلك الألوان الحارة يقف ضدها الألوان الباردة مثل النور البرتقالي تكون ضلاله زرقاء .. الخ . والألوان المحايدة الرمادية كالأبيض ودرجاته ضد الأسود ودرجاته وهكذا في عملية نسيق الألوان . ومن مظاهر هذا التسيق التضاد طبيعة كل لون إذا ما قارب لوناً مضاداً له طهر تشبعه الضوئي بشكل عيب وإذا ما ابتعد نقبضه خفت صوته وهذه الغاية تستعمل الألوان المتضادة أو المتباينة كما يسميها البعض . وكذلك في سلم الألوان الحارة والباردة .. الخ .

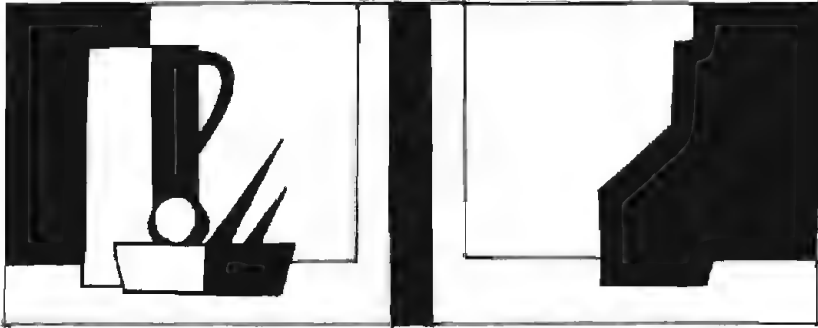
وهنا تستوجب استعمالات الألوان المتضادة في حالات التصميم والزخرفة الواضحة لتجذب الانتباه والنظر إلى ذلك العمل الفني ولها استعمالات في البناء الدراماتيكي العيب . أو المسرحي أو المواضيع التي تدل على التعب والعنف والمشاعبة أو في بعض الحالات تمثل حالة نفسية خاصة من هذا القبيل .

#### ب - التضاد في الخطوط

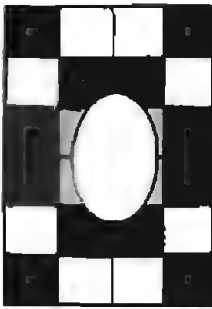
حين تكوين الخطوط فإن الخطوط لها طابع معين . منها المستقيم ومنها المنحرج والمنكسر والدائري .. الخ . فالتضاد في التكوين خلال مساحة معينة يعين ذلك الاتجاه المقصود فلو رسمنا دائرة وحولها خطوطاً أخرى مستقيمة لظهر التضاد الخشن في هذه العملية . ولو رسمنا خطوطاً منكسرة مع أخرى متعرجة لكانت نفس الظواهر وهكذا . وتعلم ذلك حيث التجارب المتعددة حينما تظهر أنواعاً مختلفة من هذه المخادج لغرض التأكيد على هدف ومقصد معين في المشاهدة وتكوين بناء هذه المشاهدة .

#### ج - التضاد في المساحات

نعلم جيداً أن المساحات الهندسية التي مستخدمها في الفن منها في العمارة كمساحات الأرض ومنها مساحات للفوحات الرسم أو الخرائط مقومات هذه المساحات داخل اللوحة كذلك حينما نوزع مساحة



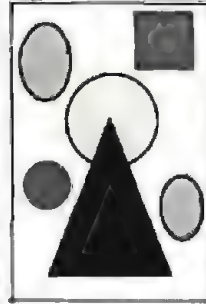
نوزيع متضاد للمساحات بوزنهما بسيطاً بين الأسود والأبيض  
نوزيع موضوعي وحشوي متضاد للمساحات بوزنهما فقط كوزن  
وطل .



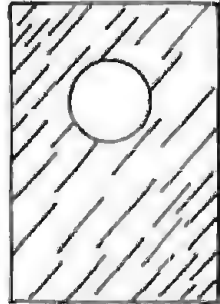
التصادم والتبعية للمساحة واللون



التصادم في صورة الشكل



التصادم في المساحة واللون



التصادم في الخط



التصادم المتغير في القيمة اللونية في الأشخاص الأربعة وقد أُنشِطت التفاصيل بواسطة السفوح الضوئية

اللوحة . فالمساحة الكبيرة يبرزها المساحة الصغيرة والشكل الهندسي ( المستطيل يتنازع المربع ) ( والدائرة تنازع المثلث ) والمثلث يبرز الممدس وهكذا في مظهر اشكالها المثلثية .

وحتى في الطبيعة تنازع مصاد لبعضه فمساحة المزرعة يبرزها مساحة انهر المجاور ومساحة النهر المجاور يبرزه مساحة الجبل .. إلخ فتوزيع المساحات في التباين أو التصاد مقصود في الفن لاطهار أحجام هذه المساحات والتأكد على أهمية بعضها دون البعض الآخر كهدف مقصود .

#### د - التصاد في الملمس

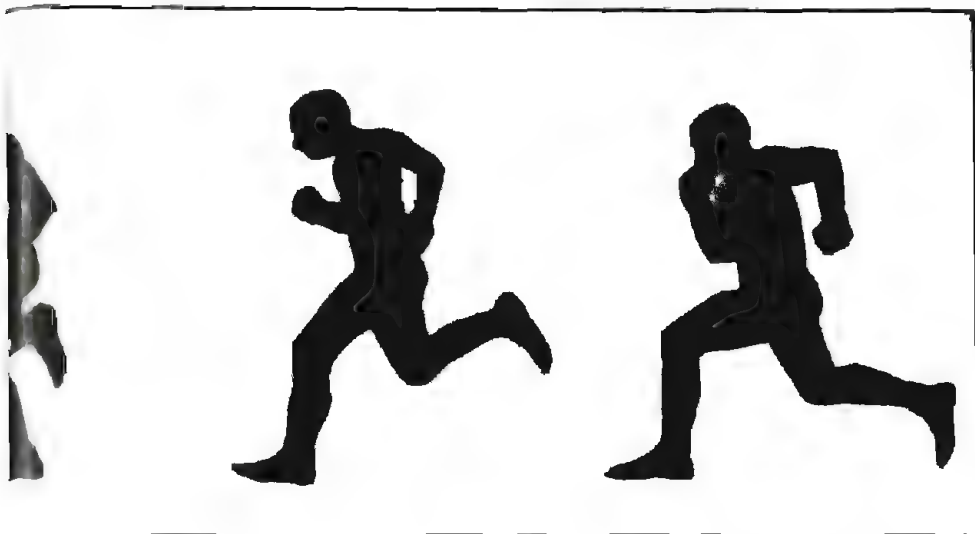
وهناك العلاف الملمسي للطبيعة وكيفية تكوينه فنياً . فطابع الخشونة والنعومة في المواد وكيفية تكوينها والمواد الصلبة والناعمة . والشظافة . . إلخ .

وكذلك كيفية إظهار هذه الخصائص في الرسم أو التصوير . وكيفية استخدام مواد خشنة في الرسم وكيفية نعيم هذه المواد الصلبة أو الألوان المنتصفة على سطح اللوحة . أو استخدام النحوت المختلفة للملمس من تحت مجسمات ناعمة أو خشنة أو معقولة أو مرودة . أو كثرة الكتل . . إلخ . كل تلك تدل دلالة واضحة على اختلاف الألوان والكثافة في سطح الملمس . كما نرى ذلك واضحاً في أغلبية الأقمشة المنسوجة والمنونة .

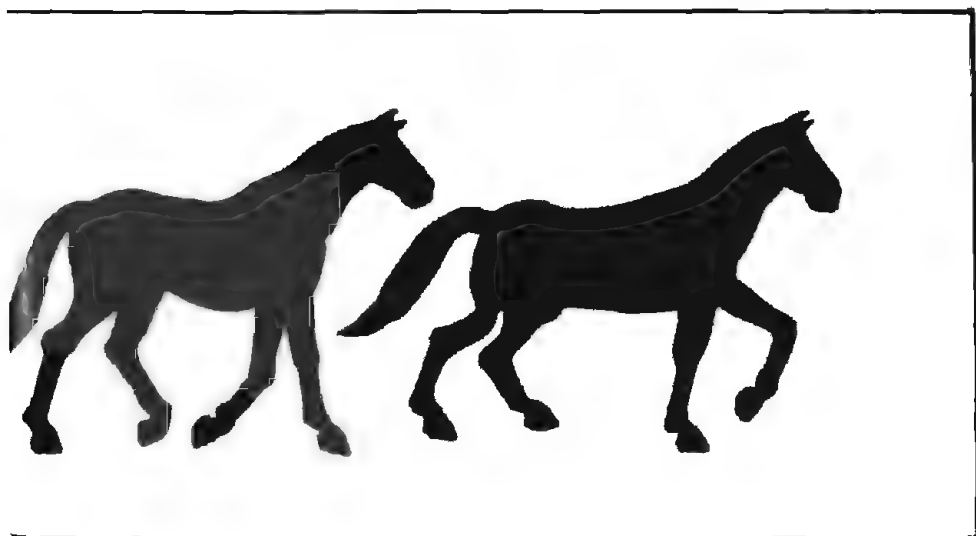
#### هـ - التصاد في الظل والنور

والكل يعرف أن ضوء ظاهرة طبيعية ملازمة للطبيعة وحياتها اليومية منذ الأزل .

والنور والظل هما العاملان المتضادان اللذان ملازمان لبعضهما في سقوط الضوء على الأجسام وكل جسم يصله النور لابد أن يكون له عتمة مقابلة للنور الساقط على سطح الجسم وظل ساقط من جراء وجود الجسم على سطح الأرض كما نلاحظ ذلك في النور الساقط على صندوق أو رفقانة كما ورد في باب القيمة الضوئية ولكل مظاهر الطبيعة أمامنا إما نور ساقط مباشر أو نور ساقط غير مباشر . فالمباشر له ظل على سطح الأرض والغير مباشر ليس له ظل ساقط بل ظل معاكس للنور على سطح الجسم . ونعني القانون ينطبق في هذا التصاد في عملية تسليط الضوء الصناعي على الأجسام وحدته وسطعانه يكون أشد لغرب مركز الضوء . فالنور والظل عملين متضادان متباينان لهما مقياس متساوية في الكمية مختلفة النوعية . وهذه الظاهرة لها معناها الفني وهي تعلم كيفية إيدانها بانيئاً في العمل الفني لأغراض شتى منها التجسيم مع اللون لاعطاء معنى واضح في الرؤيا حتى تلمس معالم الجسم المرسوم أمامنا أو نصياغة الحياة التي من صفاتها الرئيسية الشكل والشكل على الغالب له حمأة النور والظل في التشكيل . وكل حجم أو فراغ يجسم له هاتين الصفتين . ومساقط الظلال على سطح الأرض في اللوحة يلعب دوراً في قياس الأبعاد وحدة الضوء وخفقوته له الدلالة الواضحة على البعد والقرب أو ساعة الاضاءة النهارية . فعند التروق يوم الضوء الخافت وكذلك عند الغروب ولكن في وضع النهار العملية تختلف ويمكن لنا في المشغل أن نعين مقدار الضوء لعرض رسمه وتكوينه فنياً ولوناً لنفس الهدف وبتدرجات رمزية ضوئية لأغراض افعالية في اللوحة ليكون الضوء وسيلة رمزية للتعبير عن الفرح فتكون الألوان فاتحة باردة أو متألقة وعن الحزن تكون داكنة غاممة ضعيفة الضلال وأن تكون دراماتيكية بين عنف الضوء والخرقة الملائمة في التكوين البائي لعناصر اللوحة المستندة إلى ضوء عنيف متضاد التعبير وهكذا .

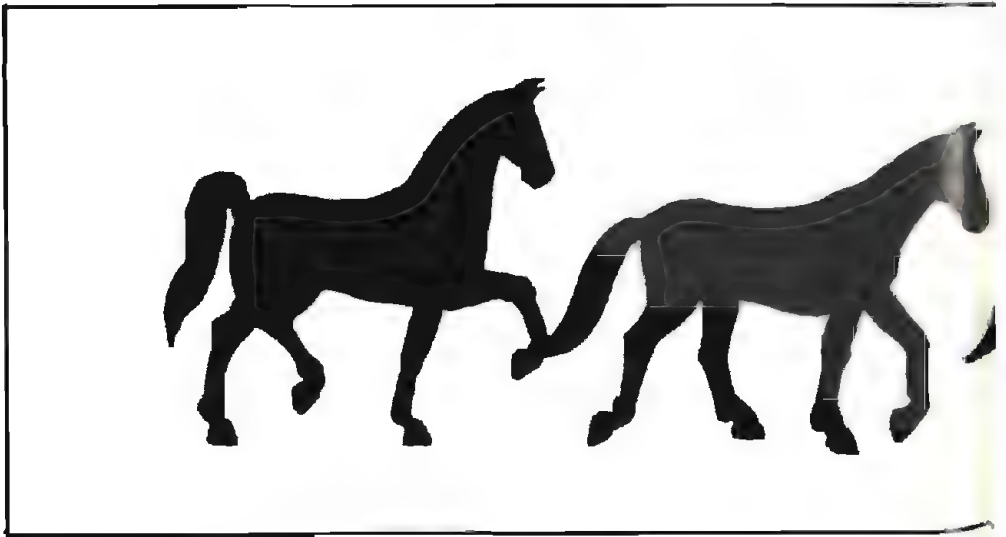
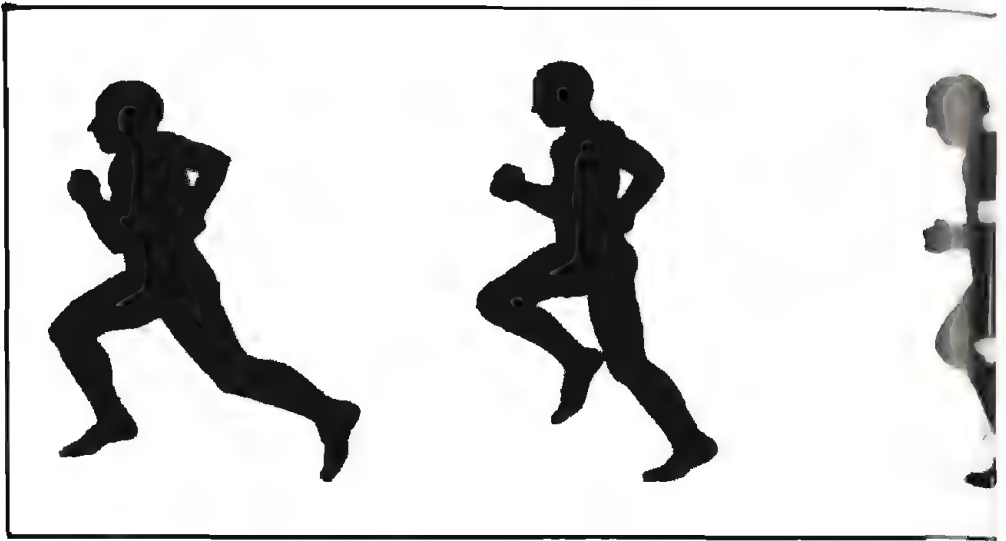


بناء وطبيعة الحركة في جسم الإنسان



بناء وطبيعة الحركة في جسم الحصان. لاحظ الأرض والاختلافها





## ٣ - الحركة (Movement)

من العناصر الأساسية في بناء اللوحة وهي على نوعين :

- أ - حركة توزيع عناصر اللوحة .  
ب - الحركة الذاتية في شخوص الأجسام والأشكال .

فتحرك عناصر اللوحة يتوقف ذلك على عامل التوزيع البنائي للعناصر في الفراغ وبيننا أصوله في البحث الثاني وأما حركة الأشخاص وكيفية إيداء بناء حركتها يتوقف ذلك على علاقة الحركة مع المعنى الموضوعي للوحة .

- آ - حركة الأشياء يتوقف منظرها على منظورها .  
ب - وحركة الأجسام يتوقف على بناء أبعادها وعلاقة جزء مع الآخر .  
ج - وحركة الأجسام نفسها يتوقف على الحركة الداخلية كما في رسم جسم الإنسان وحركته الذاتية وحيوان بناؤه يتوقف على نفس السبب وعلاقة الإنسان والحيوان في حركتهما يتوقف على العناصر الأخرى المكملة لها في داخل اللوحة كحركة الخلفية المتكونة من الأبنية أو الأشجار أو الأنهار وحالة الضوء وحركته فيها ومنظورها الثلاثي ومدى تناسق وانسجام أو تضاد هذه الظواهر مع حركة الإنسان أو الحيوان بآلياً وتكوينياً .

إن طبيعة الخطوط تعطي معنى الحركة فإن كانت مستقيمة تعتبر راكدة وإن كانت متعرجة أو متكسرة تعتبر متحركة وإن كانت دائرية أو لولبية تعتبر مندفعة الحركة وهكذا في المساحات . وكذلك النسب للأجسام .

## ٤ - الإيقاع (Rhythm)

الإيقاع هي عملية تنظيم هدفه الرؤية المنسقة التي تشبه الإيقاعات الزمنية والتنميمة في الموسيقى . وهنا الإيقاعات متعددة وأنواعها كثير في التشكيل ومنها :

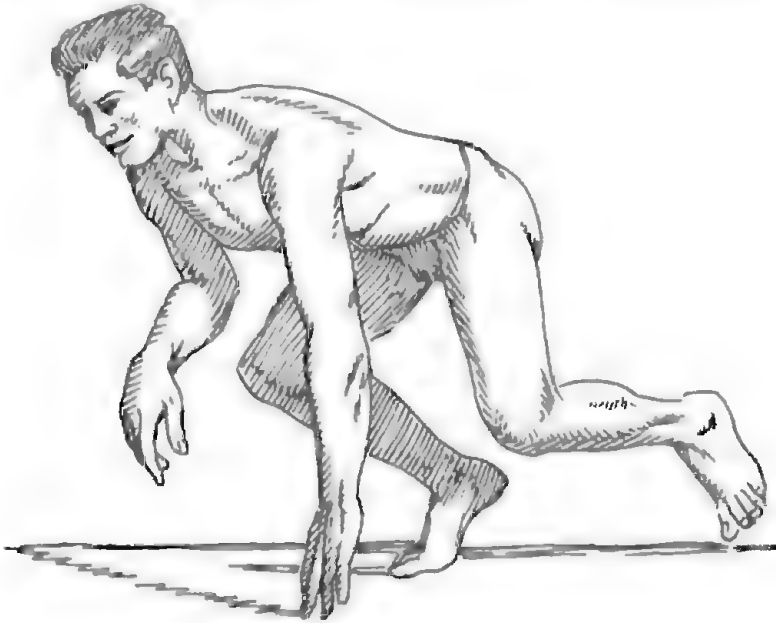
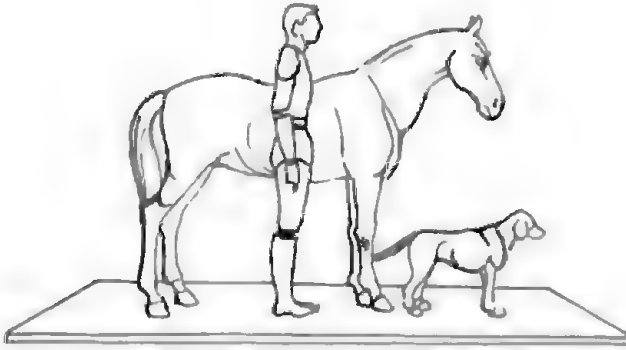
- آ - الإيقاعات اللونية بين التنسيق المسجم والتضاد المتناغم يتوقف تكوينه على البقع والمساحات التي تلعب هذا الدور الحيوي في تكوين البناء الموسيقي للوحة .

ب - الإيقاع الخطي وأنواعه ودرجته وخصائصه وأشكاله التي يكونها من انسجام وتضاد وبقع .. إلخ واخط له مقومات إيقاعية سق وأن شرحناها في باب الخط والموازنة .

ج - المساحات كبقع إيقاعية يتوقف ذلك على سعة المساحات وتجاورها من بعضها وعلاقتها بعناصر البناء .

د - النور والظل ودرجته كإيقاع ويلعب دوراً بناءً إذا كان ساطعاً . خافتاً . كئيباً . حزيناً . سعيداً . ملوناً . درامياً . مأساوياً أو عنيفاً .

هـ - الإيقاع يتوقف تذييه على المواد اللونية والسطوح المستخدمة للأغراض الفنية أو المواد وألوانها وتطابقها مع المساحات أو الملمس . \*





والشعور بعسية الإيقاع توحى النغم والموسيقى داخل الذات الانسانية المشاهدة للعمل الفني وهي التي تأسر المشاهد لأن يتبع شهية الرؤيا للوحة .

وفي كثير من الأحيان الأعمال التحريدية توحى إنحاء مباشراً بالإيقاع اللوني والمساحي للوحة دور اللجوء إلى تفسير واحد معقول لذلك العمل بل ما يفسر له الاحساس العميق بجمال للوحة عن طريق الإيقاعات المسجلة في رؤية اللوحة .

ولكل عمل فني له نغمة وإيقاع . منها الأعمال الخفيفة الإيقاع أو المتوسطة أو المركبة . إلخ . وهذه العملية يتوقف أمرها على الشعور العميق الذي يتولى التنسيق داخل الذات الفنية .

##### ٥ - قواعد وأصول الابداء

ما من عمل فني أو غيره في عالم العلم التطبيقي أو الصناعي أو الفني ما لم يكن يحمل بين جنباته خطة ، وهذه الخطة لها قواعد وأصول يستند إليها الفنان . ونحن ندر من الفن وأصوله وقواعده طيلة مدة من العمر ليس لتطبيقها غداً فحسب بل لأن نخرنها نظرياً وتطبيقياً في ذواتنا ونجعل منها قاموساً لفردات طائفة تحت أيدينا نستخدم منها ما يتفق ومتجانساً عند الساعة . وخلال الفائدة هذه من المحتمل أن نضيف أتياء جديدة من مقومات العناصر وأعني هنا ليس كل العناصر بل ما يتفق والفنون المخططة الذي نخططناه لعملائنا الفني .

والعمل الفني يمكن أن يرتبط بالطبيعة وعناصرها من جهة ويمكن أن يرتبط هذه الطبيعة وأفكارها وأحاسيسها وعواطفها من جهة أخرى وبمجموع هذه العناصر تطبيق من خلال العمل الفني الذي نحن بصددته متوخين استخدام الأخيرة والأصول الذي يساعداً إما على تسجيل الطبيعة أو التاريخ أو تسجيل أفكارنا أو بدعائنا وبتكاراتنا الجمالية والموسيقية أو الذوقية من خلال العوائين الآتية التي نسجلها في العمل الفني الجديد .

ومن خلال هذه العوائين والأصول والمعرفة التي نسجلها في أعمالنا الفنية يحكم النقد على أعمالنا إذ أنها بالنسبة إليهم كالكتاب المفتوح تقرأ وتفسر ومن خلال هذه التفسير يحكم على ضعف وقوة ومدى تطور العمل أو إبدائه لفكرة أو الهدف الذي وضعه الفنان .

ومن هنا نعرف جيداً أن لكل عمل فني خطة وطرائق وأصول نسميها القواعد التي تقودنا إلى أعمال فنية ناجحة ومرموقة نسميها 'قواعد وأصول الابداء' .

##### ٦ - صيغة الرؤية والبناء

كلنا يعرف أن أهم مشكلة عند طالب الفن هي كيفية رؤية الأتياء التي أمامه قبل أن يسجلها على اللوحة التي يود رسمها . وعمنية رؤية الأجسام ومحاولة تطبيق أبعادها ولونها وضوئها وحركتها ونسبها ومدى صحة رسم جسم الانسان تشريحياً (مثلاً) ليس بالأمر السهل أو أنها عملية تفقيد للطبيعة فقط .

إننا نرى الطبيعة التي أمامنا نكتلها العينين ولكننا نرسمها وكأننا نراها بعين واحدة وهذه العملية في غاية الصعوبة إذ نحول الأجسام من أبعادها الثلاثة ونرسمها على سطح ذو بعدين ولكن بمنظور وهي ثلاثي الأبعاد وهكذا .

- ثم هذه ليست المشكلة الوحيدة .
- بل مشكلة الأسلوب الذي نتبعه في التطبيق ومدى صحة علاقته مع الأصل المرسوم .
- صحة النسب للجسم الانساني أو الحيواني وصحة رسمها .
- الحركة ، الضوء ، اللون وصحته .
- العلاقات بين جسم وجسم ونسبه ولونه وضوئه وحركته .
- حسن توزيع النسب والأبعاد بين مختلف العناصر المرئية في اللوحة .
- صحة تطبيق التوزيع والوحدة حيث تؤدي إلى نتيجة رؤية سليمة للتكوين .

كل ذلك لا يأتي بالسهل بل بالملاحظة والدراسة والتحريز المستمر المعقد الذي يساعدنا على صحة رؤية الأجسام والطبيعة وحسن تكوينها الفني في عملنا التطبيقي المؤدي لأغراض مختلفة .

#### ٧ - العلاقة مع الطبيعة

من الأسس الفنية في كل الأزمان والعصور ومختلف المدارس الفنية القديمة والحديثة المعاصرة . علاقة الفنان مع الطبيعة علاقة وثقى ودراسة ظواهرها فيزيائياً ومن ثم اجتماعياً ونفسياً وهذا أمر مسلم به .  
والعلاقات الغيربائية البائية التي تهمنا هنا هي كيفية الاتصال بالطبيعة والاستفادة من تكوين هذه الطبيعة في أعمالنا .

ولا يفرنا القول بأننا إذا درسنا الطبيعة معناها وفلناها ؟ بجزو النقل وبجزو ما نتوخاه فبما من العملية .  
أي لو أخذنا في رسم وجه لإنسان . ربما رسمناه مطابقاً لتكوينه الطبيعي ونعتبر هذا التكوين « الدراسة البائية للطبيعة » .

ولكن إذا حورنا هذا الوجه إلى أشكال متطورة جديدة بشتى الخطوط والسطوح المعاد تكوينها حسب رغبتنا . معاً أننا بدأنا عملية التكوين الابداعي المستند إلى الأصل الطبيعي لزيد من الناس الذي رسمناه وهنا تكون العلاقة والتطوير مترابطين ومتطوران متسلسلا إلى أن استقر رأياً على النموذج . ولو دققنا هذا التطوير المستند إلى الأصل لوجدنا له علاقة كما يفعل الأمطاعيون والتكبييون والمستقبلون .. إلخ . وحتى نوعية المواد المستعملة في النتائج الفني ما العلاقة والمرونة بعملية التطوير ويعمل عليها كثيراً في الابداع الانتاجي لمفاهيم التكوين البائي .

#### ٨ - البحث

إن عملية تكوين البحث تتوقف على ما يلي :

- ١ - تكوين الفكرة والموضوع المراد رسمه أو نحته .
- ٢ - الرجوع إلى مصادر مؤيدة وشوهد إذا كانت متوفرة للبحث .
- ٣ - توفير فكرة الكتابة وأصولها كبحث لتتمكن تحقيقها تشكيمياً .
- ٤ - عمل تخطيطات أولية للبناء التشكيلي إستناداً للفكرة والبحث .
- ٥ - عمل دراسات لونية أولية تساند الموضوع والبناء في عملية الانشاء الأول في رقم (٤) .
- ٦ - بعد دراسة التكوين الانشائي يرجع إلى دراسة التفاصيل المساعدة للتخطيط الأساسي في كل مقوماته

وأشخاصه وحركاتهم ونسبهم وضوئهم وحو الفكرة المناسب مع العلاقات ووحدة العاصر المساعدة لظهور الموضوع بنياً بشكل يعطي وضوحاً وهدفاً للفكرة العامة . ونعني هنا ليس الانشاء النهائي بل البنائي التحضيري لعملية التكوين الانشائي .

وأصول البحث هذا يجب أن يكون مرتبطاً بين أصول البحث - النظري والتطبيقي - كل في مجانه . والتطبيق هنا نعني به كل ما من شأنه أن يظهر الفكرة النظرية بأسلوب مرئي على مستوى عال من البناء التكويني للعملية ولا يمنع أن تتكون لذلك عدة تخطيطات بناؤها عام ومن بعد تحاكم ونقد قبل تنفيذ المشروع الرئيسي للعمل الفني .

وتسمى هذه العملية (عملية البحث التحضيري) ويمكن أن ننون التخطيطات الأولية خفيفة تحضيرية مع دراسات للتفاصيل المتوى تنفيذها في المرحلة النهائية .

## ٩ - التنظيم

كما تقدم من هذه المعلومات ودراساتها عملياً يمكن لنا تنظيم العمل الفني وإخراجه لحيز الوجود . فالنظم يتوقف على المعرفة وإنخاذ الخطوات المار ذكرها أولاً بأول ومحاولة تطبيق هذه العناصر تنظيمياً وتشكيمياً استناداً للامكانيات المطلوبة من موضوعاً أو الفرضية التي وضعناها للموضوع . وعملية البناء التشكيلي تختلف في تنظيمها من فنان وآخر ويتوقف هذا التنظيم على الأهمية التي نعطيها لأبرز معالم الرؤية واستقراء التسلسل الفكري مع ومزية الرؤية التي نخرجها من خلال الأشكال مع العلاقات وكيفية إختزال ما يجب إختزاله دون الإفراط بالحذف أو التأكيد على مايجب التأكيد عليه وذلك لأهميته الموضوعية دون العبث أو الركاكة .

وعملية التنظيم يدخل في ضمنها :

- ١ - وضع الخطة التشكيلة .
  - ٢ - إمكانية المواد المستخدمة للإنتاج وصلاحياتها .
  - ٣ - تطبيق الشكليات مع الهدف والغرض والأسلوب .
  - ٤ - إخراج الرؤية ومدى صحة هذه الرؤية وصحتها بالفكرة .
  - ٥ - الصلة بين المشاهد والفنان عن طريق العمل الفني كوسيط لذلك .
  - ٦ - علاقة العمل بالناحية الوظيفية للإنتاج .
- كل ما ذكرنا يؤدي إلى إخراج العمل الفني على وجه مناسب وتاجع .

# المبحث الرابع

## النسبة الذهبية عبر العصور

- ١ - أسلوب البناء التشكيلي عبر التاريخ .
- ٢ - النسبة الذهبية .

### ١ - أسلوب البناء التشكيلي عبر التاريخ

في مقدمة الكتاب هذا استعرضنا صلب الحركة الفنية وأشهر الأعمال الفنية والفنانين الفاعلين عبر التاريخ . ولكن أساليب البناء الفني لم تنطرق لها . وسوف نشرح بإيجاز ما لأهمية البناء الفني وفلسفة الفن عبر العصور ومدى تقبل الدولة والجمهور لها واهتمامهم بها .

وحركة بناء الفن من الوجهة العامة مربوطة ربطاً جذرياً مع تطور الفنون عبر حضارات الانسان المختلفة وإن مفهوم عملية البناء هي الجذر الأساسي الغير منظور للحركات الفنية المختلفة .

ولو دققنا في كيفية صياغة الفنون اليدائية كهياة وأدوات ومواد خام وشكل وتلوين وتخطيط وأسباب موجبة دافعة لهذا الفن لوحدنا أن جميع هذه العناصر مترابطة بعضها مع بعض وإمكانية الناحية التكنيكية هي العامل الأساسي في السيطرة على الانعراج الفني أسلوباً ونهضاً وكلما تقدم الانسان في سلم الحضارة كلما ارتقت هذه العناصر ومكنت لفنان الفاعل من الهيمنة على هذه الامكانيات وتسخيرها في إنضاج أعماله الفنية وتوسيع مداها والسعي لتخليدها بمواد قاسية تعيش آماداً من الزمن أكثر وربما حاول الانسان حفظها بما ياسب صمودها أمام الزمن والحر والبرد والهواء والشمس أو المطر . ولا نستغرب إذا قلنا أن الانسان في عهود التاريخ استخدم في بناء أعماله هذه أسمى المواد الصلبة من رخام وصوان وحديد وموزايك للرسم والفرسكو لصور الجداريات وكلها تعتمد على أنها خامات أصيلة لا تبلى بسرعة بل تقاوم تقلبات الزمن عبر التاريخ . وكما أن الانسان فكر في الخلود ويوم القيامة كذلك فكر في حفظ أفكاره ومعاده وصوره وتمثيله الخاصة بالعبادة لآماد طويلة .

أسلوب البناء الفني وتطوره هذا أمر مسلم به ويتوقف على الرغبة المرغوبة في التكوين الجمالي والأدبي والفلسفي أو الديني الذي يترع إليه ذلك التشكيل الفني .

أسلوب المعابد والتماثيل والصور الدينية كانت متطورة نسبة إلى الحضارة التي يمثلها ذلك الدين .

حيث نقول أن الفن الآشوري في جوهره الديني يختلف بناء تكوينه عن الفن الفرعوني وكذلك عن الفن الصيني أو الهندي حيث إذا تسبنا مقارنة نسبنا كذلك الزمن المقارب لهذه الحضارات . لوجدنا أن الاختلاف ناتج عن روح العبادة والدين والحياة الاجتماعية والفلسفة السياسية القائمة . والفلسفة الجمالية السائدة أو المعبرة أو التي يوسطها الفن التشكيلي .

وأما في الفن الفرعوني والآشوري وخاصة في رسم الصور الجدارية فإننا نجد الأشخاص والحيوانات ذات بناء جانبي profile وهذه الظاهرة موجودة في كلا الحضارتين .



إن سبب رسم الصور الحيوانية والانسانية من الجهة الجانبية للأجسام وبشكل زخرفي جميل موزع تعطي فكرة عدم تطور البناء الفني المعقد وهو أن الانسان كلما تقدم حضارياً كانت فنونه أكثر تعقيداً حيث بشرع الانسان في البحث عن بناء الضوء والخركة من جميع الجهات والنسب لأعضاء الجسم والحيوان وتطوير الأكلوان ومدلولها وليس أدل على ذلك مما نلاحظه في تراكيب فنون الأطفال فأهمهم يعمدون أولاً على رسم الكتل الحياتية بأشكال شبه طبيعية . ثم إذا تقدم سن الطفل فيعمد على بناء الصور الجانبية للأشخاص . وتنظيم لوحاته أقرب ما تكون قريبة للناحية الوصفية **التفصيلية** الأقرب إلى الهندسة الساذجة العفوية .

ولكن في فنون الاغريق تبدلت فيها الحالة حيث تبدل التكنيك ومواده الخام وأما المعابد الفرعونية كانت تعتمد على ضخامة الكتل الحاملة لسقف المعبد كالأعمدة الصوانية الضخمة وكذلك ضخامة التماثيل المعبود في كثير من الأحيان .

وقد نحى الفن اليوناني إلى الرشاقة وحسن النسب في بناء المعابد والتماثيل المعبودة . حيث عمد الفن إلى نحت الآلهة المعبودة بأحجام لا تزيد عن حجم جسم الانسان كثيراً . أي الحجم الطبيعي تقريباً . ويوضع هذا المنحوت في مركز المعبد على مصطبة عالية لأهيمته وتوجيه النظر إليه حين العبادة أما التماثيل الخارجية فقد نُحتت بأحجام ضخمة جداً تتناسب وحجم الاهرامات . وكذلك الرلقيات المنحوتة كانت لها صفات التوزيع الجانبي المتعدد الحركات وكذلك من الجهة الأمامية . ونشاهد ذلك على الأفاريز العالية للمعابد وعلى صور الفريسكو الحائطية على جدران المعابد والقصور الغنية بهذا الاتجاه .

ونعتمد هذا التطور الدؤقي والذهني "الفكري" وقوة الصنعة المتطورة أمراً مهماً في هذه الحضارة التي أخذت منها الحضارة الرومانية الشيء الكثير وتطورت في الحضارات الرومانية أموراً مهمة .

منها توسيع المساحات المرسومة والرجوع إلى ضخامة المعابد والتماثيل وكذلك تعدد الآلهة وتوزيع عدد كبير من نسخ التماثيل على الحاضرات والمدن والقرى والمستعمرات مما أدى إلى تطور وإزدهار هذه الفنون وقيام فنانون ذوي عقلية فلسفية وعلمية البناء في تكوين هذه التماثيل التي أضافت عناصر فنية كانت مفقودة سابقاً .

فمثلاً نجد الفنون البدائية تأخذ بتحديد الأشكال الجانبية والاعتماد على اللون البسيط دون معرفة النسب في تكوين بناء الجسم وتطورت إلى الأفضل . هذه الظاهرة تمت في الفن اليوناني فكانت النسب والاضاءة أفضل ولكن بقي المنظور الخطي في الصور واللوحات ضعيفاً أما الفن الروماني فتميز بتطوير صفات القيم الضوئية في النحت والألوان الحائطية وكذلك الحركات والنسب في جسم الانسان والمعاني الروحية التي تعبر عنه هذه الصفات النهائية .

ولم يقتصر التطور في النحت والتصوير والزخرفة والفرش للأرضيات في القصور والمعابد ورسمها بقطع الموزاييك بل إن هذه الصفات وأسلوب تكوينها كان مربوطاً بأسلوب البناء والعمارة ومتناسق معها بشكل واضح الرؤية كما نشاهد ذلك في معبد الأكروبولس في أثينا وتماثيل فدياس الحاملة لسقف جهة معينة من المعبد وكيف أن فتيات أثينا الجميلات استخدمن على هيئة أعمدة ثابتة حمل السقف \* .

إن الانسان كلما تقدم حضارياً تقدم أسلوب تفكيره البنائي في هذه الحضارة وكذلك تطور أسلوب بنائه

الفني عماداً على الدوافع التي يحنضها أو يحس بها أو يشعر بحجماليتها فيحترمها ومن ثم يظهر تدفق هذه المعاني منعكسة في فنه الفاعل للبناء .

وكذلك نجد التطور ظاهر في العصور المسيحية والاسلامية الأولى وفي اوربا وفي الشرق الأوسط والأقصى .

ولكل من هاتين الحضارتين نوازع في البناء الفني يختلف عن الآخر .

ففي الفنون المسيحية إلى عصر النهضة ومن بعده أخذت مظاهر التكوين الفني تعتمد على العلمانية في تفسير الأعمال وكذلك تطور التقنية الوظيفية المتوخاة منه والتهج الفيزيائي في تكوين المراثيات والابتعاد عن التفسيرات الفلسفية العديدة وهكذا بدأ الفن الواقعي المرتبط بمظاهر الحياة والطبيعة يظهر مفعوله على الأعمال كظهور علم المنظور الخطي واللوني ودخله الشديد في بناء الأعمال الفنية المسطحة . مما غير في القوانين الوصفية لعناصر الفن والالتزام بالظواهر الطبيعية كأساس للتكوين حيث نسب جسم الانسان وحركاته وكذلك الحيوان وعلاقته مع البعد المنظوري وكيفية تفسيره علمياً وتطبيقاً ونشأ فن التصوير على يد بوتشلي كمخطط وليوناردو كطور لظواهر التصوير النحت والعمارة ومن بعدهما ميخائيل أنجلو ورافائلو وغيرهم من رجالات عصر النهضة في شتى مجالات الفنون المرئية التشكيلية . ثم أخذ الدفع إلى المهارة وحذف هذه الفنون يتقدم نظراً لحاجة الكنيسة إلى الاعلام الديني وظهور الاستكشافات الجغرافية التي أدت إلى رفاهة طبقة التجار الأغنياء حيث بدأوا بتشييد قصورهم وبيوتهم ولهم الترف في تزيين الأقمشة والألسة والأثاث الداخلية وتزيين الحدائق وتقليد شلالات الطبيعة وتحويل غاذجها في داخل قصورهم وحدائقهم . كل تلك العمليات أدت إلى تطور الفنون بأساليب جديدة وبناء صنعة الفن عالية . أما المواد التي استخدمت لهذه الأغراض فهي كثيرة وكثيرة جداً وكذلك اكتشفت مادة الزيت من قبل الهولنديين والإيطاليين . حيث مكنت الفنانين من ترك اللوحات الكبيرة من الفرسكو والاستغفال على لوحات رتيبة أصغر مساحة .

أما الفنون الاسلامية فكان ها شأن آخر في التركيب البنائي إذ اعتمدت على مايلي :

١ - البناء المعماري وله الدراسات الواسعة في تكوينه وتطوره من حيث الهندسة والمواد وصناعتها معروف في الأندلس وشمال أفريقيا وفي سوريا والعراق .

٢ - الفنون النحتية كانت ضعيفة تقريباً إلى حد الهمال وذلك لتأثر لفنان المسلم بالتعاليم الاسلامية "والقرآن الكريم" رغم أن وجهات النظر تختلف عند كثير من الفقهاء في هذا الباب .

٣ - التصوير والزخرفة والخط العربي أخذ منزعاً آخر .

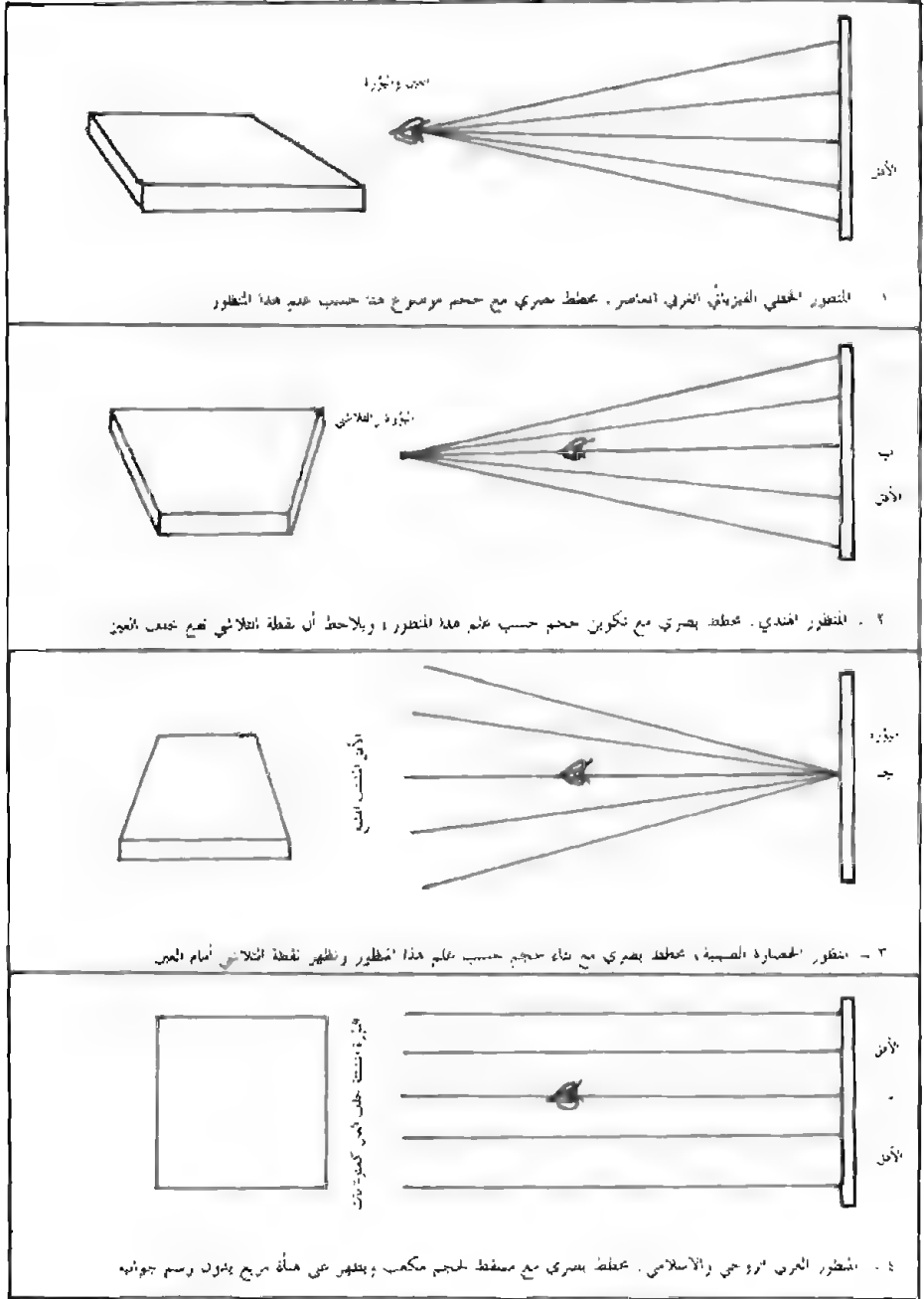
فالتصوير التشبيهي الحيواني (أي رسم الانسان والحيوان) تحول إلى رسم المنمنمات في الكتب . كوسائل إيضاح للتأليف العلمية والأدبية وعمادها الخط البسيط المتحرك واللون وهذه الصفة يشترك فيها الفن الفارسي والمهندي والصيني وأواسط آسيا كذلك \* .

أما الزخرفة فكان لها شأن كبير روحي في الحضارة الاسلامية إذ هي التي تم تطور بانها الهندسي التكويني

\* المنمنمات : ومفردتها منمنة وهي الصورة الصغيرة في صفحة أي مخطوط أو كتاب يقوم بكتابه بعض من الكتاب مع تزويده خطياً وتصويرياً . وكلمة منمنة لها مرادف باللغة الانكليزية وهي : miniature

شكل ( ٤٣ ) مفهوم إنشاء المنظوري عندلف الحضارات والأمة

١ - المنظور البيرباني الغربي . ب - المنظور الهندسي . ج - المنظور الصيني . د - منظور العربي والإسلامي



١ - المنظور الخلفي البيرباني الغربي . المعاصر . عطف بصري مع حجم موسوع هذا حسب علم هذا المنظور

٢ - المنظور الصيني . عطف بصري مع تكوين حجم حسب علم هذا المنظور ، ويلاحظ أن نقطة الثلاثي تقع تحت العين

٣ - منظور الحضارة الصينية ، عطف بصري مع بناء حجم حسب علم هذا المنظور وتظهر نقطة الثلاثي أمام العين

٤ - منظور العربي والإسلامي . عطف بصري مع مسقط الحجم مكعب يظهر على هيئة مربع بدون رسم جوانبه

١ - بناء تجريدي حديث للمدرسة القبرية المعاصرة يستند إلى حرية التقنية الفنية مع عامل اللعب والحيل دون مقومات أكاديمية



٢ - تجريد بأسلوب عربي إسلامي ذو مساقط في توزيع المساحات والألوان كما ورد في الشكل (٤٣ - ن ٤) حول اسلوب المنظر الزخمي الإسلامي والشرقي .



إلى آفاق بعيدة غاية في الجمال والتأمل ونحت أسلوباً تجريبياً أثر على التصوير الأوربي المعاصر إلى حد كبير .  
وتوزيع اللون من أهم مظاهر المدرسة وبنائها .

والخط العربي لا يحتاج إلى شرح في بنائه وكلنا يعيشه وبحس به وإذا ما أخذنا بشرحه فإنه سوف يستدرجنا إلى صحائف كثيرة ليست من شأن هذا الكتاب .

ولا ننسى ظاهرة التركيب البنائي في المنظور الظاهر في الفنون الإسلامية . فهو إمتداد معاكس لعلم المنظور الأوربي المعتمد على التفسير الفيزيائية لرؤية الأشكال مع الطبيعة .

ومن إيضاح الشكل (٤٣) يتبين لنا مفهوم التركيب البنائي للرؤيا عبر مختلف الحضارات وهي موضوعة بأسلوب العلم أو التجربة أو كليهما معاً كما هو حاصل في الفن الصيني . وهذا الجذر في الرؤيا هو الذي أعطى الطابع الواضح والمعين لأساليب البناء المميز لهذه الحضارات .

أما اللون فله عالم آخر يتبع مفهوم المنظور فيزيائياً وتجريبياً . فالغرب أتبع أسلوب الدرجات اللونية وقوانينها الفيزيائية كما مر وشرحنه في باب الألوان وأما الشرق فكان استعماله للون إما رمزياً أو تجريبياً واضحاً أو مقارباً للطبيعة من خلال هاتين النظريتين .

والنور والظل ففي العرب أتبع كقيمة متنوعة ولأغراض مختلفة حسب مفهوم المنظور البنائي أو المفهوم والأغراض الأدبية أو السياسية ولكن في الشرق كان الضوء شبه معدوم ويحل محله الخط كفاصل بين السائب والجواب والنور والظل .

وقضية الخط أزيلت مع الانسان من يوم كان بدائي النزعة يخطط بأصبعه على شاطئ البحر والأنهار فعرف المقابلة مع ما يخطط وصور الحيوان والطبيعة والاسان دون أن يدرك أو يحسن معاملة الضوء بدرجات متعاقبة حسب المفهوم العلمي والتقني المتأخر .

وكان عصر النهضة واستمراره في العطاء ، ثم القرن الثامن عشر وكيف تطورت المفاهيم البنائية الواسعة من ناحية التكوين إن كانت عمارة أو هندسة أثاث أو تصوير ونحت وحرف ومن ثم ظهرت علامات الجمال في الأقمشة والوانها المنقوشة بشكل ألوان وزخارف حديثة .

والعوامل الأوربية كانت صارمة إلى القرن الثامن عشر حيث كان الانسان يسعى إلى تحقيق أمرين في الفن وهما :

١ . هل يتبع نزواته فيما يرغب (الذاتية) .

٢ . أو هل يتبع عقله فيما يفهم (الموضوعية) .

واعتقد بأنه كان يتبع الانبي فالأمر كان وراء نزواته ولكن حينما يشاهد أعمال الفاهم المثقف كان يقبل بها مسلماً أمره لله وهكذا أصبح العقل الحضاري للعن القائد الطاغية دون منازع في عالم الفن وتظهر سطوة هذه الحركة في الأعمال الكسبة من معابد وصور وتماتيل نصل إلى حد العبادة دون المناقشة ، هذه الرؤية كانت في بداية عصور ما قبل التاريخ إلى أن وصل الفن متقدماً في الحضارات الحديثة حيث تغيرت المفاهيم وأصبحت الذاتية والموضوعية أمران أساسيان في سلم تطور الفنون .

\* شكل ٤٣ - جمالية الفن العربي المذكور عفيف بهسي من (٢٣٩) الأشكال والصور (٥، ١، ٢، ٣، ٤) الفاضل - هندس الوطني للثقافة والفنون والأدب - الكويت ١٩٧٩ .

ولكن بعد القرن الثامن عشر ظهرت المدارس الحديثة وغيرت مفهوم المدارس الأكاديمية والرومانتيكية هي أم التحول في تقبل وتطوير كثير من مفاهيم الحياة والشكل والنور والظل والخط واللون والحركة والنسب والعلاقات... إلخ. ثم أتى الانطباعيون والتعبيريون ومدرسة فونتانيلو وظهور النشويون والتكعيبيون والتجريديون والعقلانيون وبظهور الفن الشعبي والبصري في إيطاليا وانتقاله إلى العالم الصناعي الحديث في أمريكا وصل مرحلة أصبح معه الفن التجريدي الموسيقى الألوان صنواً لانهية هما .

وهكذا حصل تطور في بناء المفاهيم حتى رجوع المدرسة الباريسية إلى الواقع الهندسي الحديث من ١٩٦٠-١٩٧٠ وهكذا صاعداً في سلم الحضارة .

وحب القول عنا نحن العرب ماذا يجب أن تفعل كبناء جديد في رؤية جديدة وتطور جديد .

وهل نتبع الأساليب العقلانية العلمية الأوروبية أم نتركها ونرجع إلى تراثنا ننشئه وتأخذ ما يفيد ونطوره ونترك ما لا يفيد ؟

هذه النزعات المتشابهة هي الحركة الديناميكية الفاعلة الآن في البلاد العربية وهي تتصارع دون هوادة ولكن لمن الغلبة ؟

بعلمي أن البحث في التراث العربي والعقلية العربية والرؤية العربية وتطورها من الروحانية إلى العلمانية العربية ليست بالأمر المرفوض بل هي أساس لكفاحنا من أجل تأسيس فن متطور معاصر يفهمه العالم المتحضر ويتكلم بلغتنا راحياً أن نعتبر لغتنا الفنية لغة عالمية - نابعة من محبة عالمنا العربي وهي قادرة على الكلام والخطابة مع جميع لغات العالم بمنزلة الطرق أمامها حتى نقدر أن نجعل هذا الفن الفاعل المقدم في سلم التطور العالمي دون الانكفاء على ما عرفناه سابقاً من تراث حيث نعجز عن تطويره .

فالعلمانية هنا عامل مساعد على التطوير في الذهن والفكر والرؤية والأيداء والتقنية ابنائية دون أن نفقد أصالتنا وطابعنا المحلي والعربي من خلال إنسانيتنا والنظرة الشاملة إلى عالمنا المتطور الذي نحن في ركاب عجلة الزمن المتقدم إلى الأمام .

#### ٤ - النسبة الذهبية

تكوين نسب وأعضاء جسم الإنسان معروفة لدينا سبق شرحناها في باب سابق وهو الفراغ والنسبة الذهبية والمودولور لكوبربوزيه (أي نسب جسم الإنسان إلى الفراغ المحيط به) .

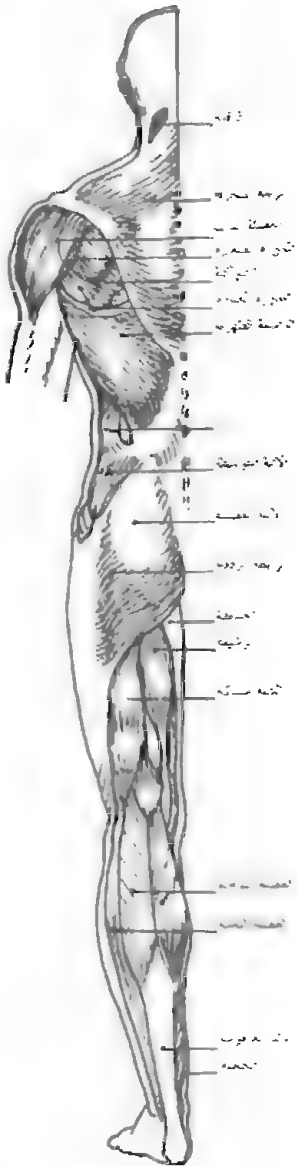
ونحن نشرح حركة جسم الإنسان على اختلاف بنائها وكيف يقوم بواجباته ضمن الفراغ المحيط به وسهولة تنفيذ أغراضه الحياتية وسوف نبين هنا البناء النسبي بين جسم الإنسان ونسب الفراغ التي يحصرها الإنسان حضارياً ضمن المساحات والأبعاد التي يشترك فيها .

إن هذه النسب والحركة والساء تلعب دوراً مصغراً أو بالجمجمة الطبيعي في الرسم الزيتي والتلوين أو بالنسبة للنحت والعمارة وأهمية هذه العلاقات ووضع نسب وقواعد عالمية معروفة تقريباً ضمن الحضارات المختلفة كما بينا سابقاً .

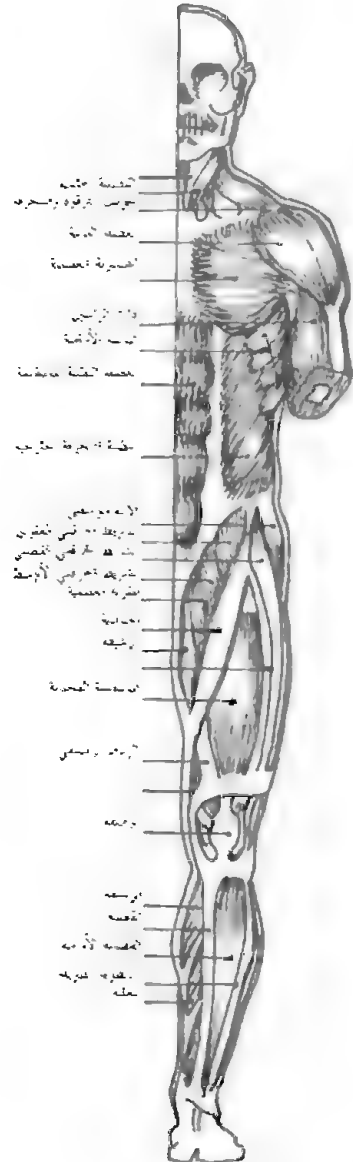
\* (١) يؤخذ بحسب عمل من الفنانين المرموقين الثلاثة أمثالهم نماذج واضحة في أسلوب البناء الفني المرموق للابدان ١ - فنان حسن ٢ - اسماعيل الشبيخ ٣ - فرح عمو ٤ - حافظ الدروبي ٥ . من أعمال النحات محمد عبي

موضح كناه العضلي ختمه لأن من الأمام

الموضح العضلي من خلفه يسمي الخلفي



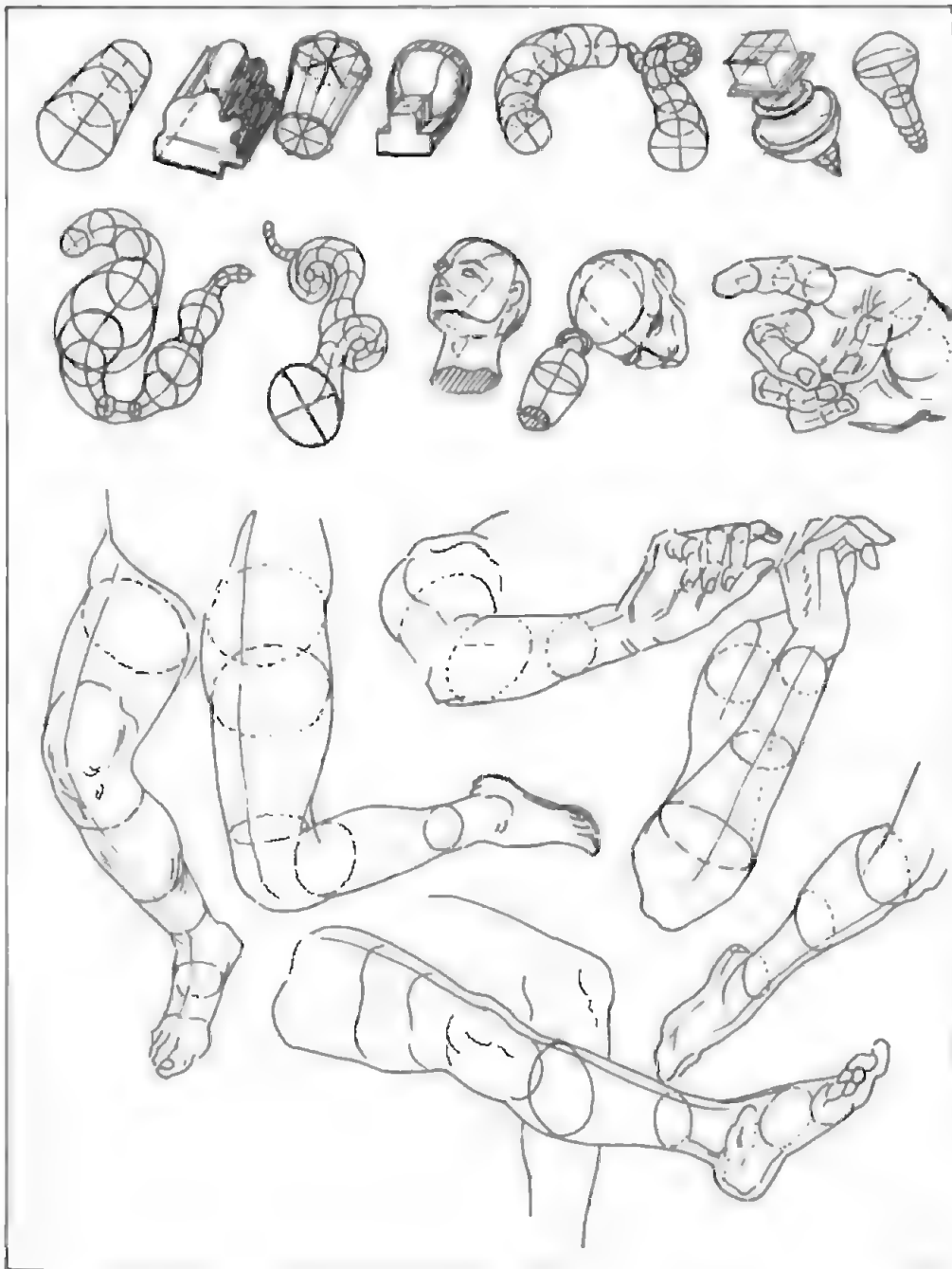
شخص الخلفي الأمامي



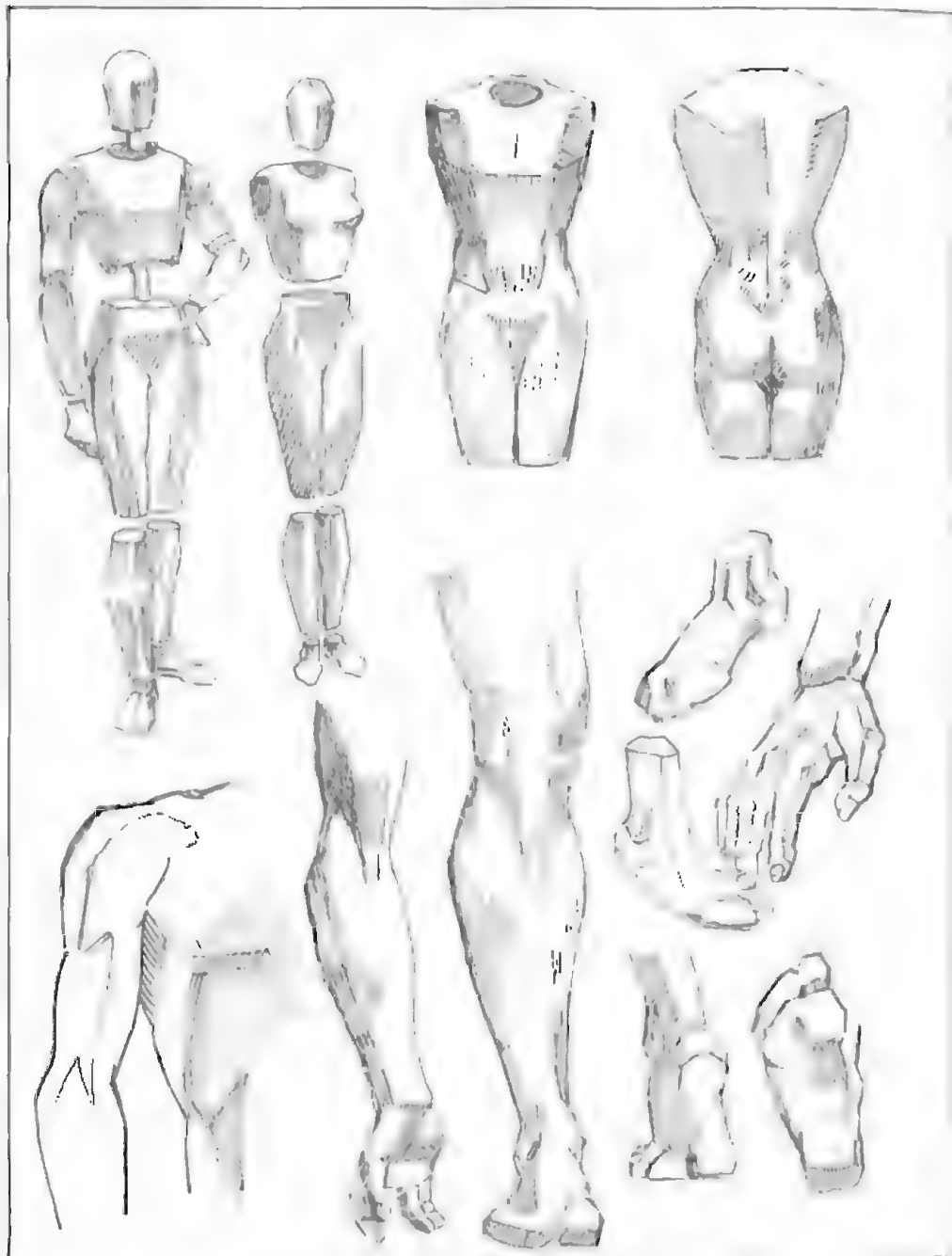
شخص الأمامي الخلفي



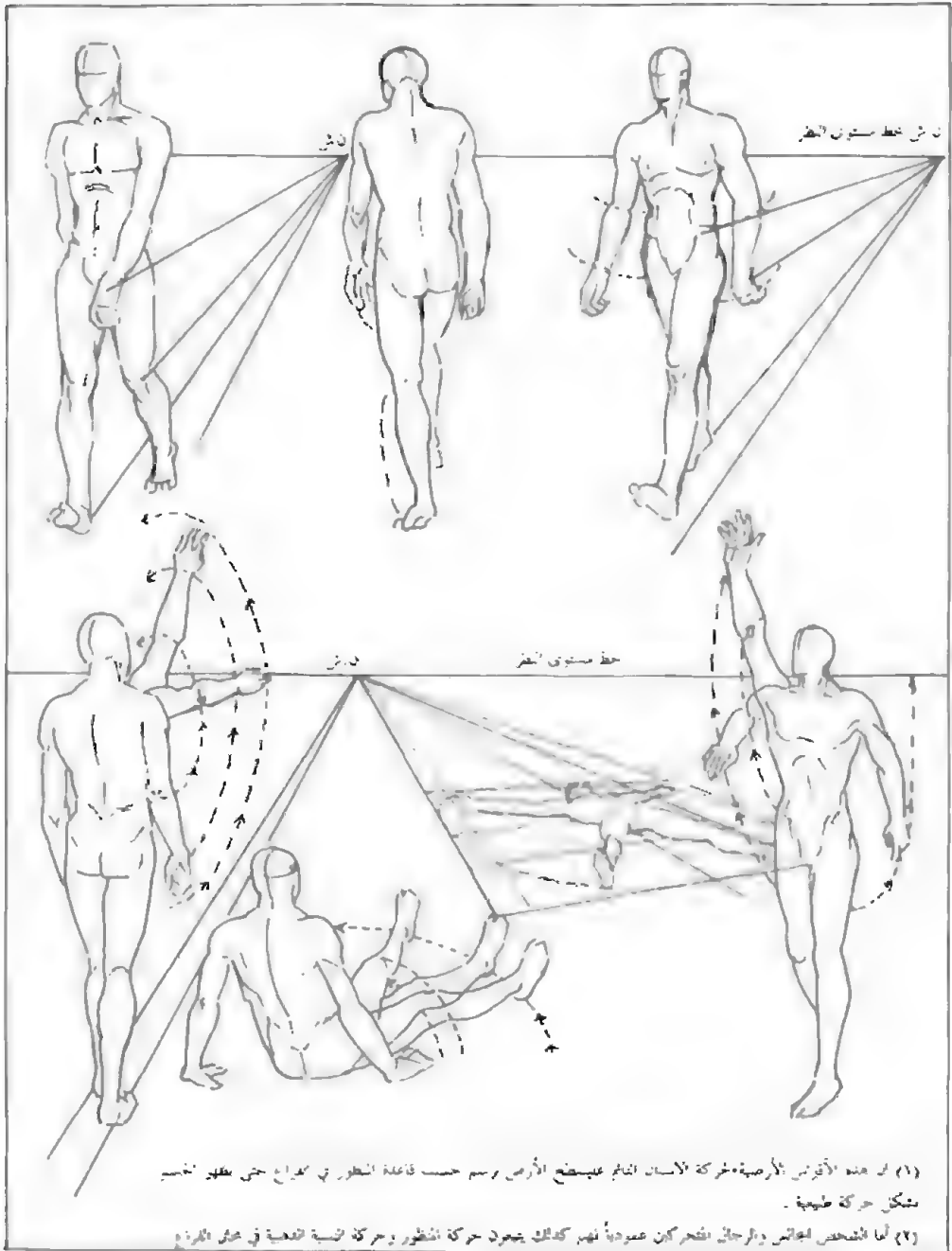




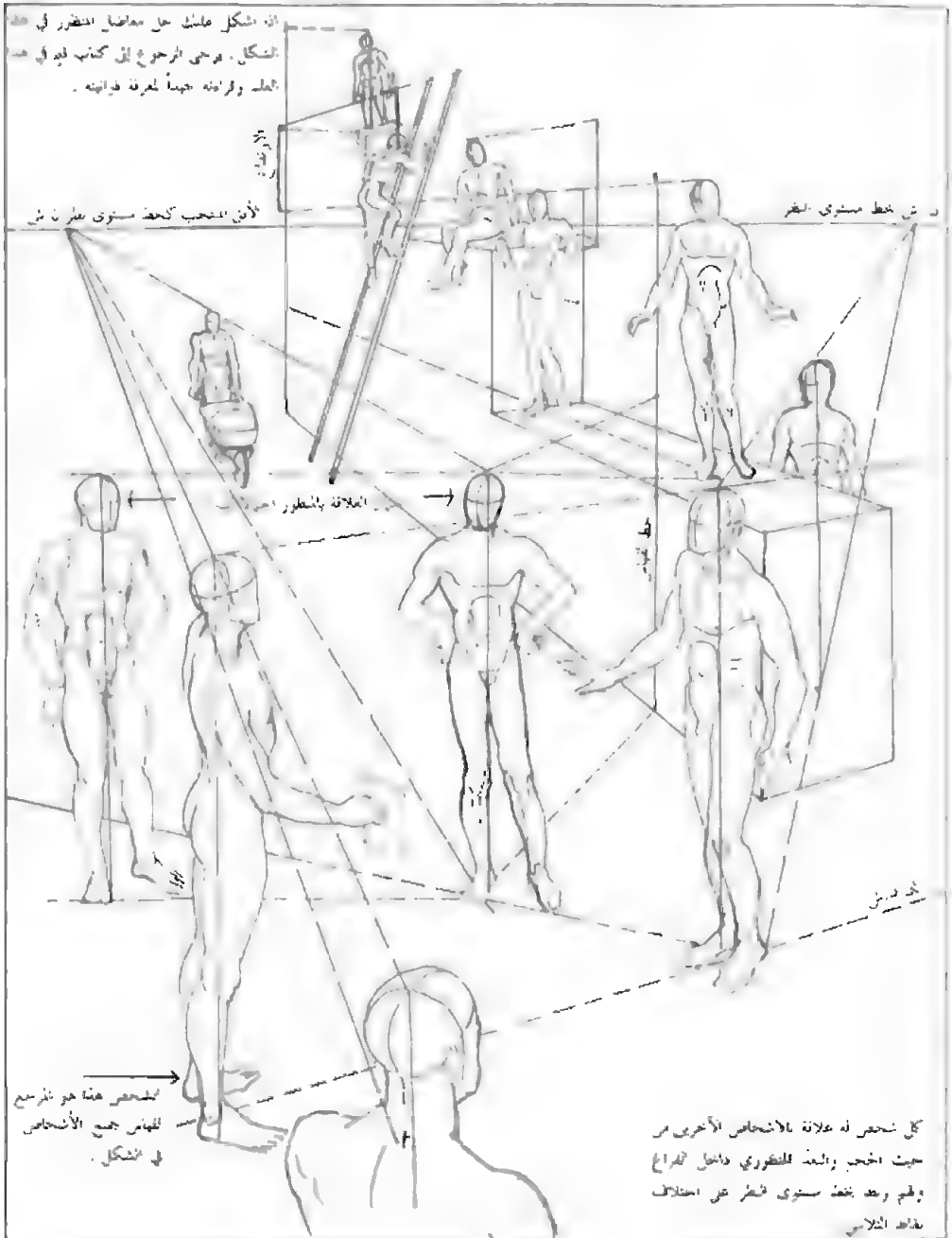
البناء البلاستيكي (التكميلي) للأحسام مع القيم الضمنية الثلاثة وتقسيم نسب أعضائها الجسم للمرأة والرجل مع تبسيط السطوح حسب المنظور



حركة وساء أحوال الأشخاص في الفراغ مع حركة الأطراف والتقدير المستند إلى قواعد المنظور في أبعاد الفراغ والنسب تنظم هنا بالمظهر الطبيعي المستند لنظريات ليوناردو في النسبة الذهبية .



إن الأشخاص في هذه اللوحة لا يرتبطون من حيث البناء المجهدي والمفاصل والتركيبات الفراغية وهذا الفراغ  
نوامه المنظور وكل هذه الحركات والأبعاد والأحجام تتحرك في العمق الفراغي مستندة إلى قاعدة علم  
المنظور الثلاثي وكيفية ربطها بخط مستوى النظر كل ذلك له علاقة ونقي بالرؤية الطبيعية .



إن هذه النسب البنائية إذا ما أحسن إيدائها تكون مضموناً جمالياً يرتبط بين أبعاد الجسم وأبعاد النسبة الذهبية بحيث تقبلها بهما العين البشرية كروية واقعية مسحة بين الإنسان والفراغ وما يتعلق بهما من حركة وإبداع واجب حيائي من كل جهات الحياة الأساسية خلال إبداع عيشها اليومي أو المتعاشي خلال الأدامة المستمرة لهذه الحياة ضمن العيش داخلها وعلاقة هذه النسب مع المحيط الخارجي .

وسنبرر العناصر المكونة لهذه النظرية :

- أ - أعضاء جسم الإنسان وكيفية بناء حركاتها ضمن الفراغ .
- ب - الفراغ الموضوع والمحيط بحجم الإنسان .
- ج - الأغراض الحياتية لهذه العلاقات .
- د - الانسجام بين نسب هذه العناصر جمالياً ووظيفياً وحساسياً .
- هـ - تكوين نسب السطوح ثرسومة على اختلاف أنواعها .

آ - بناء أعضاء جسم الإنسان

من لبديية أن بناء أعضاء جسم الإنسان وخاصة التي لنا علاقة بها من الناحية لفية هي التي نسمى بالشرح السطحي والفيكي . Surface Anatomy

فالهيكل هو العظام وروبطه ومفسر بالرسم كما ورد في الشكل (٤٥) يبين النسب التشريحية للهيكل العظمي والفوارق بالنسب بين طول جسم الأنثى والذكر مع أسماء العظام اللازمة لنا معرفتها علمياً .

إن هذا التركيب البائي انذي خلق لجسم الإنسان هو الأساس البائي الذي أعطي للعضلات وهي انكساء خارجي الصفات الموروثة للإنسان ومن طبيعة تكوين هذه العضلات كما تظهر في الشكل (٤٦) على هيئة مسلوخ لنصف جسم الإنسان من الأمام والخلف مع أسماء لعضلات الرئيسية التي تقوم بواجبات الحركة لهذا الجسم وكذلك اليدين لما نفس البناء العلمي لما ذكرنا .

إن مجموعة العظام والعضلات مع الجمجمة وما بداخلها من أعضاء وحواس هي التي تمثل الإنسان ائتكامل لتي تقوم بواجب الحركة المدفوعة بأوامر من الدماغ (مركز الجهاز العصبي) وبجان الحركة لهذا الجسم هو الفراغ الشطفي الذي يتحرك ضمنه بحيث لا تؤدي هذه الحركة الى تدميره أو إصابته بتلف والانسان غريزياً يعرف هذا وكل ما أوجده من مخترعات وسفن فضائية وطائرات لحفظ هذا الجسم ضمن مجال هذه المخترعات حتى يقدر على الحركة الطبيعية أو الدهاب والاياب وتخطيط المدن ومجالاتها ومساحات حداتها وشوارعها قائم على ذلك التحريك المحسوب والمتقن لجسم الإنسان . وفي الفن حيناً نرسم هذا الجسم نتبع نفس الشطيق المشار اليه بحيث نجعل هذه الحركة هدف نستخدمها لأغراض إنشائية وبنائية بصورة مرئية لنقوم بواجب وظيفي وفني وموضوعي .

ب - الفراغ الموضوع والمحيط بحجم الإنسان

إن أسلوب وضع الفراغ التصويري له من الأهمية كمساحة سالية ما يتوقف عليه نجاح العملية التصويرية

وهذه المساحة من اللوحة كصول وعرض أهميتها تشبه تماماً مساحة الأرض التي يبنى عليها عمارة أو دار سواء بسوء وما يبنى على الأرض يبنى على مساحة النوحة . فوضع أجسام الإنسان داخل اللوحة أي إذا تعددت الأشخاص . وحركاتها وتكوين بقاء أغراض وجودها في المشهد المرسوم داخل اللوحة تكون هذه الأشخاص ربطاً بقواعد المنظور والدرجات الضوئية المترتبة عليها والنسب في البعد والقرب والجو المحيط وعلاقاتها بركائز عناصر الهجوم في الجو بكل إمكانياته المحيطة بحركة الرجال حيث يتكون المشهد من حركة ومنظور وضوء ولون يساعد على إخراج ذلك العمل . هذه العملية تسمى إغناء الفراغ بالعناصر الانبائية للمشهد الذي يحركه الإنسان أو كيفية رسم الإنسان ضمن الفراغ المحيط به بحيث يكون **جماليًا** و**مسطقًا** مربوطاً بخيال وأسلوب الفنان والموضوع المراد رسمه .

والفراغ في سطح اللوحة الخاضع للمنظور من جميع جوانبه البناية هو الحيز الأساسي في التصرف في كيفية البناء كما في الشكل (٥٠) حيث تظهر هذه النظرية البناية بشكل علمي واضح \* .

#### ج - الأغراض الحياتية لهذه العلاقات

سوف تأخذ الشكل (٤٩) لايضاح هذا الغرض .

إن إقناع رسم وتصوير جسم الإنسان داخل اللوحة لأغراض الإخراج النهائي للرؤية الانبائية أمر مهم .

وقد بينا في هذا شكل تفصيل واندفاع الحركة الطبيعية من حيث المشي والميل والاتجاه وحركات الأيدي والأرجل واندفاع الرأس إلى الأمام كل تلك تخضع لحركات مدروسة علمياً وفسيولوجياً حيث تظهر الأجسام ذات حركات طبيعية تقوم بأغراض تساعد على إظهار فكرة اللوحة المرسومة من الناحية الموضوعية . وهذه العملية تحتاج إلى معرفة ودراسة جيدة في رسم جسم الإنسان الخاضع للقواعد التشريحية والتركيبية التي تساعدنا كثيراً على حسن التصرف لينتجانا المنظور والمتعلق في إخراج مضمون العمل الفني . وكما اردادت وصوح الرؤية في النوحة المربوطة بالإنسان والطبيعة أضفنا حياة جديدة ساخنة (ديناميكية) على حركة اللوحة بحيث تعطينا نضوجاً حياتياً يتدفق منها حيوية الأشخاص المرسومين داخل اللوحة . ومهما كان الموضوع فهو يعتمد في إخراجه عن حيوية عناصره وخاصة إذا كانت حياتية مركبة ومبنية من عناصر الإنسان والحيوان ثم في فراغات اللوحة ظهرت السماء والغيوم والمياه والصخور ... إلخ كل تلك تساعد على إحياء الموضوع حياً . (إنها أواقعية كمذهب في التصوير) .

ولا يحيا الموضوع ما لم نحسن بناء الأضواء والألوان توزيعاً منطقياً وعلمياً له المسحة الرئيسية وهي الذوق الحسوس التوسقي ذو النزعة الجمالية المزهفة العالية \*\* .

#### د - الانسجام بين هذه العناصر جمالياً وحضارياً

ليس أثنى ما يأتى في العمل الفني من ربط الوحدات لعناصر البناء التكويني وحصرها بقوانين تخضع لرغائب وشخصية وذوق الفنان ونحن هنا لسنا بصدد مدرسة معينة فكل مدرسة معاصرة جيدة إذا كان من

\* نفس المصدر السابق : إلقاء الشرح على الشكل مكن إيمان .

يراولها له الأصالة وحسن الذوق الجمالي في إبداع وربط عناصرها بحيث تستحوذ على أذواق العارفين في أمور الفن وكذلك جمهور المشاهدين . ومن الناحية الحضارية لا نقول غير أن سر عملية الاستجمام في الأبداء تعطي أسلوباً حضارياً مستنداً إلى متانة البناء والبناء مستنداً إلى شخصية الفنان والفنان مستنداً إلى شخصية وأسلوب تفكيره وحسه وحده الأصيل المنبعث من تقبله للثقافات والمعاصرة ودراسة القديم ووضع العينات المختلفة من هذه المدارس أمام عينيه ليختار ما يتفق مع شخصيته من الناحية النظرية والتطبيقية . وبمجموع الفنانين لأمة ما هي التي تلعب دوراً في دفع عجلة الحضارة الإنسانية البناءة تجاه رغائب وعيش الإنسان ويزعجته المعاصرة الاجتماعية والسياسية والذوقية والتربوية .

كل هذا يؤثر تأثيراً عسوساً على حسن تصرف الفنان تجاه حضارته التي يستخدمها بأسلوب تفكيره ورؤياه الحياتية ويضيف إليها كثيراً من لمعاني المستجدة لخدمة الجيل الذي يحاصره والأجيال التي تأتي من بعده . هذه التأثيرات ذات أهمية بالنسبة للفنان المعاصر ولا يسعنا أن نذكر هنا أن عملية الأخذ من الثقافات المعاصرة للأمم الأخرى ليس بالشئ الغريب ولكن يجب أن ترجم هذه الثقافات بلغة فهمنا للفنون هذه وبأسلوب عقلي لمخاطبة ويمكن مزجه بثرثنا المتطور لاسخن ولكن بحيث لا نعدم شخصيتنا الحضارية المتطورة أو يؤثر على لغتنا الفنية .

هـ - تكون نسب السطوح المرسومة على إختلاف أنواعها

إن موضوع المساحات والسطوح المقام عليها العمل الفني ليس بالأمر السهل فهذا الموضوع أولي مع الحضارة حيث قامت ومرت عبر تجارب عديدة . ووجد أن خير تجربة في تكوين هذه السطوح هي نسب وأبعاد مرت بتجارب الأمم وحضعت حيث تعلم أن "النسبة الذهبية" طرأ وعرضاً أمر متفق عليه عند جميع الأمم حتى الآن وقد شرحنا في موضوع الفراغ كيفية تكوين النسبة الذهبية ومضاعفاتها في المقاييس من مربع ومستطيل ومثلث والنسبة الحديثة الخاصة لنسبة "الغولدور" لكونه بوزيه وكيف يمكن إخضاعها للفراغات الذهبية من حيث الحركة والأملء الفراغي وإظهار الوارء اجمالية بين اللوحة كسطح جمالي سالب والأبداء الفني كعمل إيجابي موجب وإخضاعها لهذه النسب حسب الرؤية في الأعمال المحسوسة (الرسم . النحت . التصميم) أو ذات وظيفة ملموسة كالعمارة . والتصميمات الداخلية والنحوت الجدارية وغيرها .

هذا الإخضاع له أهمية كبيرة في الإخراج الفني وحتى في الفنون المسرحية والدرامية \* .

المثاليات العددية في تكوين أبعاد السطوح التي يبنى عليها أو يرسم ويصور خلالها .

وسوف نعود مبينين هذه المثاليات الذهبية على الشكل التالي :

$144 = 89 + 55$	$21 = 13 + 8$	$3 = 2 + 1$
$233 = 144 + 89$	$34 = 21 + 13$	$5 = 3 + 2$
$377 = 233 + 144$	$55 = 34 + 21$	$8 = 5 + 3$
$610 = 377 + 233$	$89 = 55 + 34$	$13 = 8 + 5$



وهكذا تدرجاً وكلما كبر العدد قلت فوارق واختلاف النسبة وصبحت في جذرها مقربة إلى النسبة التالية :

١ : ١,٦١٨، إن هذا الرمز هو ومضاعفاته يعب دوراً أساسياً في تكوين المساحات كما شرحناها في باب الفراع ومن هذه المربعات والمستطيلات تتكون مثلثات ودوائر وأبعاد طولية أو أفقية داخل اللوحة أو تقسيمات تربية أو مستطيلات ومضاعفات مصغرة في داخل المساحة الكبيرة وتستند على نفس النسب .  
فمثلاً لو أخذنا التتالية ٣٤ - ٥٥ ورعاها فتكون النتيجة كالآتي :

$$٣٤ \times ٣٤ = ١١٥٦ \text{ وهذه النسبة مقارنة للنسبة الذهبية وهي } ١١٥٥$$

$$٥٥ \times ٥٥ = ٣٠٢٥ \text{ وهذه النسبة مقارنة للنسبة الذهبية وهي } ٣٠٢٥$$

فتكون الحاصلة كالآتي أي نسبة ١١٥٦ - ٣٠٢٥

والنسبة الذهبية الأصيلة هي ١١٥٥ - ٣٠٢٦

تصح عملية التربع والجذر مقارنة للصحيح جداً .

إن معرفة هذه الأبعاد تعين لنا مساحة اللوحة ومن خلال مساحة اللوحة يترتب علينا تعيين مقاييس الأشخاص والأشخاص والصخور تبعاً نسبياً لهذه المساحة واشتقاق الأبعاد كمسؤوليات عديدة وهندسية داخل اللوحة فيماذا يحصل من هذا التركيب المعقد ؟ يحصل نوع من الايقاع بين السالب والموجب للفراغات وعناصر التكوين الإيجابية حسب هذه القاعدة التي قد مرت بها جميع الحضارات المعروفة عبر التاريخ وهذه النسبة تسمى النسبة التقليدية أو الكلاسيكية .

ونغير التماثل المتحرك والتشابه بالأبعاد الديناميكية الشامية التي اعتبرها الاغريق منذ العهد الخامس . وسوف لا نتطرق إلى تعقيدات بل صرّحها توضيحاً لمضاعفاتها حسب ما ورد في النسبة الذهبية \* .

شرح للشكل (٥١) النسبة الديناميكية والنسبة الذهبية (الكلاسيكية - والاكاديمية)

١ إذا أخذنا النموذج (١) بأستخدام أقطار المربعات المتتالية ورسمنا حول المربع دائرة ودوائر بالتتابع فيشأ عندنا عدة نسب متتالية . إن جزء من قطر الدائرة الخارج المربع بشكل نسبة الطول مع قاعدة المربع لتي هي ثقل العرض . أي بمعنى :

$$آ - ب = ب - آ ب \text{ كما في النموذج (٥ ، ٦)}$$

وإذا رسمنا مستطيلاً ضلعه الأكبر = خط امتداد القاعدة (ن ٥) . والضلع الأصغر = ضلع المربع ، فسنجئ لدينا مربع ومستطيل (بناء مساحة) تكميلية يشبه المستطيل الأصلي . وتكون نسبة ضلاع الأشكال الناتجة بخدود النسبة التالية :

$$آ - ب = ب - ج$$

إذاً ، ج = آ ب . وأن الرسم التعريفي في المربع الدنم الدوران (ن ١) (أي المتحرك ديناميكياً) ينشأ من إعادة وتكرار رسم هذا الشكل (المربع والدائرة بالتتابع وأستمرار كبر

المساحة) . فإذا رسمنا القطر الرئيسي للمستطيل ذي النسبة الذهبية وأسقطنا من إحدى زاويتيّه خطاً عمودياً على القطر . فسوف ينتج قاعدة لخطوط منتظمة تقسم الشكل إلى تسلسل في تناسب صغر المساحات من مربعات ومستطيلات متوالية كما في النموذج (٢) . وإذا رسمنا أقواساً متلاحقة (نفس النموذج) مستخدمين زاوية المربعات كنقطة أرتكاز ، وطول ضلع المربع المشترك من المستطيل كنصف قطر دائرة . تدور بواقع ربع دائرة في كل مربع . فسوف ترتبط بعضها البعض وتشكل حركة قوسية حلزونية . أو ما يسمى بالحلزونات . خاضع إلى نسب "اللوغاريتمات" بشكل ملحوظ وإن تأثير تكرار نسبة الطرف والوسط نفسها قائم في النموذج (٦) وفي جميع إنقساماته الفرعية التي تمتد حتى تشمل الشكل بأكمله وذلك هو الأساس في إطلاق صفة (الترالد الديناميكي) على تكوينات هذا النموذج المستمرة\* .

٢ - استخراج النسبة الذهبية ومستطيلها من خلال الحذر الخامس القائم في دائرة (ن ٤) لرسم مربع وعليه نصف دائرة . فإذا أكملنا المستطيل بحيث يكون طوله متساوياً مع قطر الدائرة وعرضه يساوي ضلع المربع فإنه ينتج شكلاً ديناميكياً وهذا الشكل مبني على مربع على جانبيه مستطيلات ذهبيان ويتميز الشكل الكلي للمربع والمستطيلين بخواص معينة . فإذا رسمنا قطر هذا الشكل وأقمنا عليه خطاً عمودياً من إحدى زواياه فإنه ينتج لدينا أساس لخطوط تنظيمية (شكل ٥٢) (ن ١) تقسمه تقسيماً (ديناميكياً) .

وإذا مددنا خطاً من إحدى رؤوس المستطيل متعامداً على قطره حتى يتقابل مع ضلع المستطيل المواجه في نقطة ما . فإنه يصبح قطر المستطيل أصغر مماثل للخط الأصلي ويعادل تماماً نسبة ١/٥ من مساحة المستطيل . ويمكننا تكرار هذه العملية حتى نقسم مساحة إلى خمسة مستطيلات مماثلة ومتساوية . ونتبع نفس الطريقة في تقسيم كل منها إلى أن يتم تقسيم جميع المساحة . وما دام هذا النموذج مشتقاً على كل من : - المربع والمستطيل الذهبي . فإن العلاقات الوثيقة بين بعضها هي هدفنا .

إن المستطيل أو المربع كمجال لتنظيم لوحة الرسم أو أرض البناء تستند إلى نفس المعايير وكل التكوينات الساتية أو التصويرية قد تبدو لأول وهلة توازن متقابل منغم مختلف عناصر اللوحة وهي تعتمد على مادة وفئة اللون والحضور الساتية لعناصر الحياة والأشكال وكذلك يحصل تنعيم منسجم عن هذا التوازن والتوازن هنا مختلف النوع في البناء الإيحائي للأشكال والفجوات المضادة لها أي بين السالب والموجب والتنغم الإيقاعي هو نعم موسيقى التزعة في تكوينه يعتمد على فجوات مختلفة لا علاقة لها بالنظر المتوازن بل توازنها هنا غير متناظر ولكن مجاميع هذه التشكيلات الساتية بين المتلاءم والفارغ مع العناصر الأخرى يمثل إيقاعاً موسيقياً يؤثر في غير الناظر للوحة فيحس بهذا الإيقاع الجميل فيناثر به . إن هذا الإيقاع يجب أن نحسب أبعاده وطوله ومسطور بأسلوب أبعاد النسبة الذهبية التي تتجاوب مع أبعاد الأشكال والحجوم للأطوار الخارجي للمساحة كمفردات تشكيلية متجمعة أو منفردة في أطوارها ومقاييسها ترديد نسبي وحدسي مع أبعاد اللوحة الأساسية وهكذا

\* أسس التصميم تأليف روبرت هيلام سكوت ترجمة الدكتور عبد الثاني محمد إبراهيم ص ٧١ - الناشر (مؤسسة طباعة الألوان للبحر)

يتكون عنصر الجمال الأساسي المحرك نغمياً وموسيقياً للمقاييس التشكيلية التي تسر عين الناظر مهما اختلف زمانه وعصره ومكانه وأمنه . وبذا نكون قد أخذنا أعماق الفنية للآلام والايال الصاعدة والقابلة . إن هذا التوزيع المسند إلى هذه النسب وتفاوتها بالسطوح والاحجام والقياسات تخضع إلى ما يسمى (بالنسب الهندسية) كثير من الفنانين الذين أخضعوا هذه النظرية لأعمالهم . هو تيتان الفينيسي وبوسان افرنسي ، ومن المعاصرين (أندريه لوت) A. L. Lote ومونديان Monderian وكما قال لوكوربوزيه أن أي نسبة تخضع لنتاج حضارات الأمم المختلفة وقد قبلت بها رغم تفاوت تلك الحضارات . مثل الاشورية والفرعونية واليونانية والرومانية والاسلامية والنسبجية وعصر النهضة والمعاصرة (كلها أمتدت على نفس النسب) إذن لابد هنا أن يكون لها علاقة مع نسب أطوال جسم الانسان وحركاته وهذا ما أبداه ليوناردو و رايسنك Zaising وقد تطرق هذا العالم إلى إيجاد نسب بائية لأبعاد جسم الانسان بدقة الرياضيات وحدد بها أبعاد جسم الانسان بتقاسيم هندسية ذات إيقاع موسيقي في النظر وذلك ابتداء من رسم الوجوه إلى الأطراف إلى كل نسب جسم الانسان كما صورناه في الشكل (٤٥) ، (٤٦) ، (٤٧) ، (٤٨) ، (٤٩) والشكلين الآخرين بناء تشريحي فيشكل ومسلوخ جسم الانسان وكيف صورناه هندسياً ومنظورياً ليؤدي واحبه الطبيعي في الرؤية . \*

# المبحث الخامس

## النظرة الجمالية والمواد الخام

- ١ - البناء التشكيلي .
- ٢ - النظرة الجمالية للفن .
- ٣ - الحجرة والنذوق .
- ٤ - الأسلوب البنائي للفن .
- ٥ - الخصائص التي تتحكم في بناء الفن .
- ٦ - فن التصوير (الرسم) ومواد بنائه .
- ٧ - الحفر بالطرق الكيماوية على اسطح من الحجر .
- ٨ - الشكال ونماذج النحت .
- ٩ - مواد العمارة الجمالية وخصائصها .
- ١٠ - الفنون الصعري وموادها .

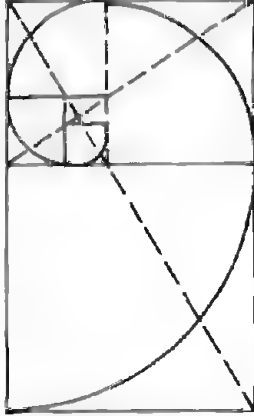
### ١ - البناء التشكيلي

لكل عمل تشكيلي جمالية خاصة به وتطور هذه الجمالية عبر العصور والحضارات وهذه النظرة مستمدة من تركيب المواد الخام البنائية فلعمارة نشأت من الكهف الصخري وتطورت إلى الكوخ الصغير ثم لدر ثم القصر ثم العمارات والمدن . ولكل من هذه العناصر المعمارية جمالية تختلف بعضها البعض عبر العصور والوظيفة والحاجة . والمناخ والمدن .. إلخ . إن أمر القوى المحيلة بصحبها أمراً جوهرياً أساسياً : هو أسلوب التفكير في بنائها وثانياً عماد هذا التفكير المواد الخام المستخدمة لإنتاج هذه الفنون وكل من الفكر الانساني وتطور استخدام المواد أمر مرتبط مع بعضه بخدم سلم الحضارة الانسانية الى حد بعيد . فمثلا في الرسم والألوان . الانسان الأول اكتشف المواد الشحمية الملونة وساعدت كثيرا على تطور عقلية الفنان البدائي من خلال إمكانية العطاء من خلال استعمال هذه المواد . ثم تطورت المواد عبر الحضارات الصاعدة باكتشاف مواد أكثر قابلية للعطاء وأكثر قابلية للاستدامة والصلابة والبقاء والحفاظ على زهاء الألوان كما ظهرت معانها في الجداريات الاسورية ( لكساء الفخاري المزجج ل لوحات الجدارية ) وكذلك في حضارة الفراعنة والاعريق والرومان وعصر النهضة والتيارات الحديثة .

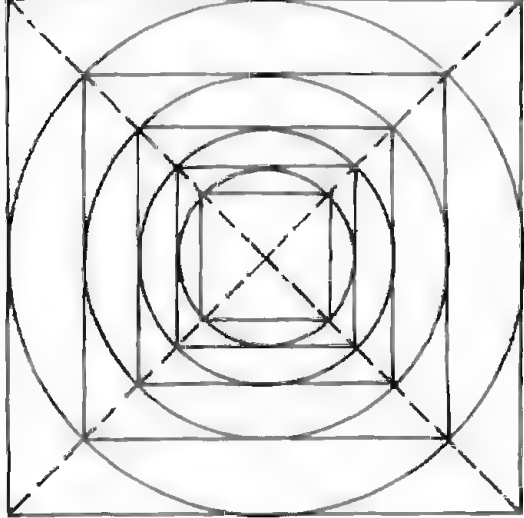
إن تراكيب المواد المستخدمة في النحت منها البرونز وغيرها كلها عوامل أساسية في عطاء السخاء امادي الذي يستند اليه الفنان في بناء أعماله الفنية المستندة إلى تفكيره وحسه وفلسفته . فطبيعة تركيب المادة فيزيائياً أو كيميائياً لها التأثير المباشر على عطاء الفنان تقنياً إلى حد كبير .

وسوف لا نخوض في هذا البحث كثيراً حيث يقوم بهذه العملية في الدراسات الفنية التطبيقية التي عمادها (عطاء المواد الخام وجمالياتها اموصوعية حين الابداء) .

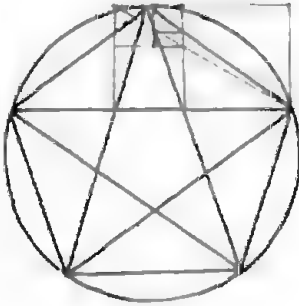
الأبعاد الديناميكية للمربع والدائرة وما يمكن  
الاشتقاق منها من مساحات هندسية



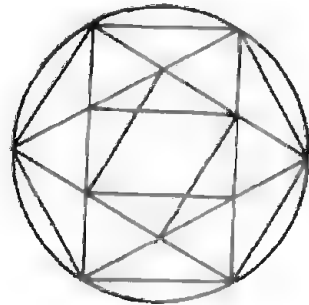
معلومات النسبة إلى المستطيل مع رسم الدوائر  
العمودية كأبعاد داخل الفراغ .



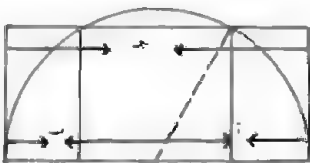
ن ٤ خالص



ن ٣ سداسي

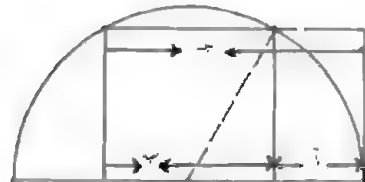


ن ٦



مربع ومستطيلين مزدوجين يمكن اخواجهما  
من نصف الدائرة كسنة ذهبية .

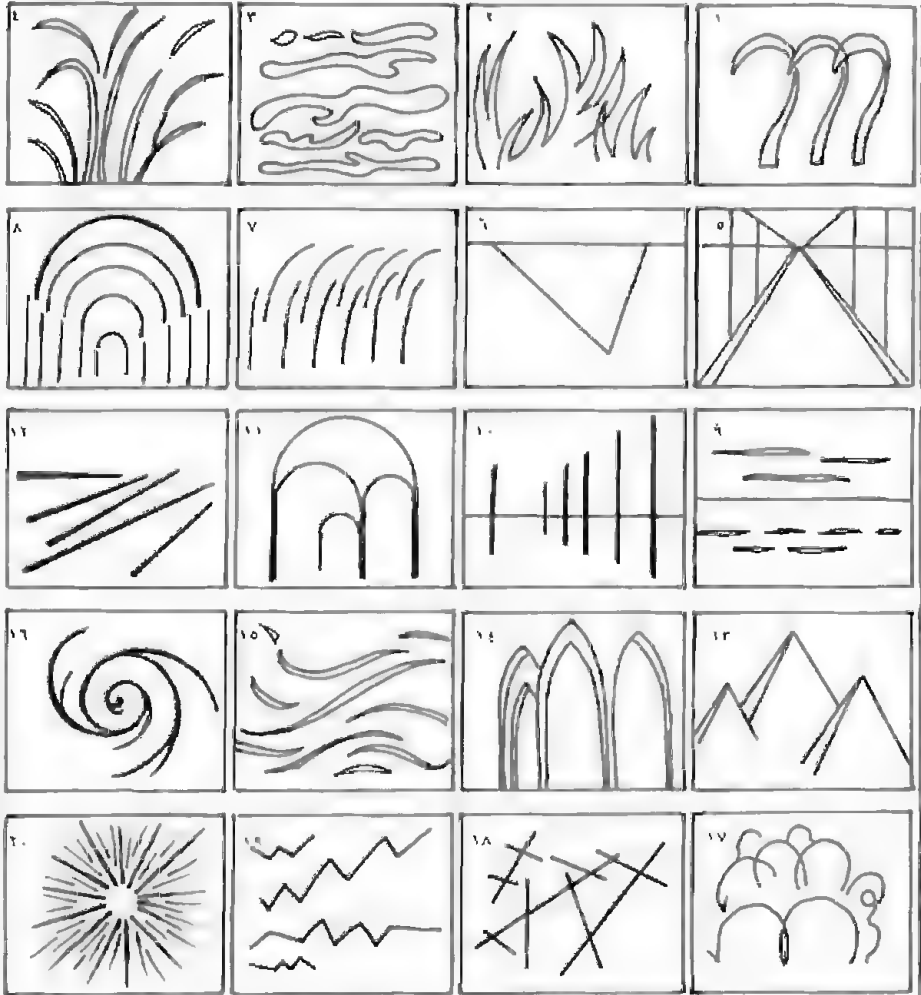
ن ٥



المربع والمستطيل الذهبي من نصف الدائرة



ان هذه الرموز هي رموز البناء الجركي الرئيسي لمذلول العمل الفني كاصطلاح فقط .  
قواعد جذرية لحركة التشكيل البصري للعناصر الرئيسية في اللوحة وتحدد مدلولاتها المختلفة وشرحها أسفل اللوحة حسب الأرقام



- |   |                                 |
|---|---------------------------------|
| ١ - انشاء من أعلى إلى أسفل شعور بالارتفاع | ٧ - مسطوح أفقي .                |
| ٢ - شعور فكري إلى أعلى                    | ٨ - تكتل أفقي للمعمارية نشاء    |
| ٣ - السعادة والهدوء والراحة .             | ٩ - هدوء الأفقي والامتداد .     |
| ٤ - نحو الفكري والعموديات .               | ١٠ - البناء الشاقولي والعمودي . |
| ٥ - انشاقة والبعد الشقولي .               | ١١ - الشعور بفعل البناء وصلاته  |
| ٦ - الشعور بالانفتاح للأبعاد .            |                                 |

وهذا العطاء يتوقف على ما يستخدمه الفنان من قوة وأبداع وخلق في شتى المضامين التي يمضي وراءها لاضاح أعماله وإخراجها إلى حيز الوجود .

فكلما كانت المواد جيدة كانت ذات عطاء جيد وإدانة جيدة ومن ثم جمالية جيدة . لأن الجودة صفة من الصفات المنعوية للجمال . عدا كونها وسيلة لإخراج المظاهر الجمالية المؤدية إلى الرؤية والتمتع بها من قبل الآخرين .

وهكذا نجد هذه الحقيقة وهي كلما تطورت المواد الخام في استعمالها كلما أعطت جودة في مظهرها وأضافت جمالية جديدة كما نشاهد ذلك في المواد الحديثة المعمارية من معادن وزجاج وآجر وصنعت ومرمر ... إلخ . هي دائما في مجال العطاء المستمر زيادة إلى خبرة المنفذين والمعماريين . وكذلك في النحت ومستلزماته . والرسم ومستلزماته . والتصميم الداخلي والصناعي والفخاريات الجداريات والتقنيدية وصناعاتها .

ولا يسعنا هنا إلا أن نذكر "فن الفوتغراف" وكيف أن أدواته وآلاته قد تطورت بشكل مذهل حيث أعطت نتائج غاية في الجمالية الإيجابية واللونية وتطورت في عالم السينما إلى حد كبير وكذلك في عالم التلفزيون وما تصعه أمام أعيننا يوميا من جماليات شتى متمعة تنسج للطور الفني المستند إلى المواد الخام التي تستعمل في هذه الأغراض .

وهكذا كلما أحسننا في تركيب المساحات والأشكال التي في داخلها وأحكمنا وصلات التفعية بين الأحجام ومقاييسها وبين الفراغات ومقاييسها كان التردد التفعي الموحد والعرف لهذا النغم ذو وقع أعمق وأشد . ولا يسعنا إلا أن نقرر أنواعاً من البناء لها مكانة في تكوين الأعمال الفنية وأسلوب التوزيعات المتنوعة في ضمن المساحات التي هي مجال حقلنا البنائي وهذا الأسلوب من البناء التشكيلي نعتمد عليه كما ورد في أغلب المدارس الفنية منذ القديم حتى الوقت المعاصر بما فيها المدارس الكلاسيكية والأكاديمية والمعاصرة الحرة .

وسنبين ذلك التصنيف التكويني وجذوره في الشكل (٥٣) كمناصر وأسس لجذور الحركة التكوينية مع أهدافها ضمن اللوحة (كنموذج لباقى الفنون) \* .

إن العملية الفنية عملية إغناء وإضافة للمتطلبات انفعالية وعاطفية للإنسان وليست تقليداً فوتوغرافياً مبروطاً ربطاً أعمى بمظاهر الطبيعة بأسلوب الآلة الساذج . بل العملية ذاتها عملية إغناء جمالي وأبداع وهو سحر رئيسي لحياة وتاريخ وأعمال الإنسان المتطورة \*\* .

## ٢ - النظرة الجمالية للفن

إذا ما قررنا حقيقة رئيسية في الفن وهي أن التذعة الجمالية ليست رؤية خاصة قابعة في عقل المشاهد بل هي عملية ادراك لعملية التركيبات البنائية الدقيقة المتوفرة في ذلك العمل والشعور بالراحة التي واستنواها وإن أسلوب بقاء الدقائق هي التي أدت إلى نشوء الأسلوب عند الفنان ومن ثم في العمل الفني الذي يستند في هذه الحالة إلى ما ذكرنا من أسلوب البناء الذي يوحى للمشاهد بعملية جمالية نسبية .

\*\* يؤمن معهد البوهارس لي ألتايا وعلى رأسهم فوكروبوس أن الفن عملية إغناء إنساني وتشكار دوفي وجمالي وهو بالنالي خدمة إنسانية شغليات نظوره التفكير وحاجاته ودعته . وهو في هذه الحالة لا يمكن الإغناء دون إستخدام مواد معينة لأنناجه فهو بدونه لا يمكن أن ينتج كما فعل الناشر مثلا حيث الكلام هو مولدنا في الأبداء .



فالجسمال شيء نسبي وليس مطلقاً . أد أن كل فنان له مستوى جمالي يستدوقه ولمشاهد كذلك . كما أن لكل عصر فنانيه لهم صبغة جمالية معينة تتطور عبر العصور الصاعدة وكذلك الأمم لها ذوقها وفلسفتها الجمالية إن كانت شعبية أو عبر المدارس الأكاديمية أو كفلسفة عليا .

ولو رجعنا إلى الفن البدائي لوجدنا فيه نوع من الرثابة والسذاجة وهو دلالة على ما يفهمه ويستدوقه ذلك الانسان وهكذا نجد تطوراً عارماً في الفنون الاعرابية والفرعونية والاشورية لكل منها دلالته . فاليونان مجدوا الانسان في فنيهم بينما الفراعنة مجدوا الآلهة ليس إلا . أما الآشوريون فالآلهة كانوا رموزاً وكذلك أعمالهم الحربية كانت أساساً لفنيهم ولكل شعب من هؤلاء له ذوقه في تقبل التناج الفني مسندة إلى عقائده ونظراته للحياة وروح الأفكار المنسج بها .

### ٣ - الخبرة والتذوق

إن الأخيرة في إدراك النواحي الجمالية ومستلزماتها في الأعمال الفنية يطلق عليها التذوق (أو الذوق) مهما كان مستواه فلن هذا المستوى أدراك جمالي وذوقي معين ربما يرقى إلى الفلسفة أو يستوي مع النظرة السطحية لمظاهر الطبيعة أو فوائدها البدائية .

ونطلق على الذوق في حالات معينة هي فطرة التذوق عند فرد دون فرد آخر والاحساس بالعلاقات للعناصر البنائية الظاهرة والخفية في الأعمال الفنية وهذه الحاسة عند بعض الناس ربما تكون "فطرية" . وربما قدرة على الاحساس بالاسلوب وتكوينه ويجوز لنا هنا أن نعر عن الانسان ذو الخبرة الذوقية . أنه ذلك الانسان ذو الذوق الرفيع أو الفيلسفي العالي إذا ما اشتدت خبرته الذوقية ووجدنا لها قيمة ملموسة فيما يتذوق أثر فيها على غيره من الناس وربما تقبلوها ومن هذا الصنف هم صنف الفنانين المرموقين في سلم الحضارة المتصور . ولا نستبعد الفنان المتذوق وكذلك المشاهد ذلك الانسان الذي يحمل حساسية خاصة معينة ومنها تدوقه للفنون وتقدير أن نطلق على هذه الحساسية حسب مقياس جهاز جيكر (كاشف الانغماس) مما يجعله يميز بين خصائص الاسلوب الذي يراه وذوقه الفلسفي أو ما يقوم به كفناني بحيث يشرحه أو يبينه لغيره من معاصريه .

### ٤ - الاسلوب البنائي للفن

ونعر عن الاسلوب بأنه الصيغة أو الهيئة لانتاج فن معين في زمان معين ومن ضمنه (أسلوب الفنان) وأكثر ما نجد سهولة في أنشائه في الحضارات البدائية الساذجة حيث لها ركائز وقواعد في التقاليد التطبيقية الثقافية والاشكالي الفنية ولها مساس بالانظمة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . والاسلوب ورد بشكل ظاهر في فنون الآشوريين وروما القديمة والفراعنة ولكل عصر يتميز بأسلوب الشعب الذي يعايشه وإلى يومنا هذا وخاصة الفن المعاصر إذ لا يتبادر لذهننا انه لا يحتوي على هذا العنصر بل بالعكس له مميزات واضحة تجعله يختلف (إذا ما دققنا) فنون القرن التاسع والثامن عشر وهكذا في سلم التطور .

ونجد أسلوب العصور السالفة تظهر لدينا بوضوح أكثر من العصر الذي نعاشه . وذلك لأنها أخذت مركزها وتبلورت بشكل سمات واضحة تميزه عنا . ولاننسى ما للظروف الاجتماعية والدينية والاقتصادية والقومية من تأثير على هذه الأساليب كما هو ظاهر في الفنون الاسلامية والمسيحية . وحتى بين الشعوب الاسلامية تتميز كل منها بأسلوبية معينة قومية وتراثية وحضارية .

وهنا بيت القصيد ، قد يوجد في طبيعة تلك البلاد التي يقوم فيها فن معين ذو أسلوب معين من تأثيرات طبيعية جيولوجية تؤثر على أستخراج وأستخدام المواد المحلية وكيفية أستعمالها للاغراض البنائية وحتى صنعتها وكيفية إروائها فنياً لاطهار القيم الإيجابية فيها ومنها الجمالية (التنفيذ الهائى) ولا ننسى ما للعادات الانسانية وكيفية العيش وأسلوب التطور الفكري من علاقة في تطور أستعمال المواد وتأثير هذا الاستعمال على ذوق الإنسان الذي يعيشه في بيئة محلية معينة .

ولكل بقعة من الأرض لها ذوق محلي بالنسبة للأفراد ومرتبط ذلك الاسلوب بالنسبة للدولة ككل والدولة مربوطة في زخم الثقافة العامة للأفراد والجماعات التي تمثلها وهذه مربوطة بالتراث والعادات والتقاليد والحيوية التي تعيشها كل أمة مربوطة دوقياً بالامة الاخرى وربما تأثرت أسلوباً وذوقاً بها بدرجات متفاوتة أو رئيسية أو قليلة وكما نلاحظ فنون الحضارات القديمة وكيفية أخذها من بعضها وتبسيير تذوق حضارة ما في خصم حضارة أخرى ليس بالامر السهل بل مبدأ لاخذ والتطوير يحتاج إلى مدة زمنية ورجالاً ينفذونه وشعب يستذوقه ويقبل به والعملية لا تيسر بسهولة بل تحتاج ربما إلى عشرات أو مئات من السنين لتبلور هذه النزعات ونقلها من شعب إلى شعب ومن حضارة إلى أخرى .

#### ٥ - الخصائص التي تحكم في بناء الفن

قد لا مستغرب إذ قلنا أن الفن والشعر ربما يعبران عن فكرة أو هدف متنوع المقاصد والمعاني . وكما للشعر بحور وأساليب وزن وبناء كذلك للفن التشكيلي .

ولكل فن من هذه الفنون له وسائله المؤدية والتي يتمكن من التعبير بواسطتها أو موادها والمواد هنا للشعر الكلام والبحور ولكن للتشكيل مواد ملموسة لليد والعين معاً .

لو أخذنا مثلاً فنون التصوير (الرسم) فهي تعتمد على اسطوح المرسومة أو المنقوشة والمنحرفة أو النحت والفخاريات ثم الجداريات الحائطية والأرضية والأقمشة الملونة وما إليها من فنون الفخاريات والفنون الصغرى (الصباغة - الأخشاب - المعادن وطرقها) كلها فنون ملموسة ومحسوسة .

ولكن الرسم (أو التصوير) هو أكثر هذه الفنون نضارة وحيوية ويتمتع بحرية أبداع الأفكار والرؤية ذات السمات الواضحة لاسلوب والابداء وملسمها يرى بالعين وليس باليد .

فعواد الرسم من زيت وقماش وأدوات وألوان مائية وفرسكو وكازاين . أو أي مواد فطرية جديدة أو حديثة مصنعة أو خام كل تلك هي أدوات تستخدم لانتاج العملية الفنية في ارسام المسطح على اللوحة .

وهذه الأسماء هي التي تخلق لنا الفنون المعنية هنا ولكل مادة لها مشاكلها أي قابلية عطائها الصناعي الذي يكون في متناول يد الفنان معتمداً على مدى خبرته في أستعمالها . وكل مادة تستخدم هنا كانت مادة معمارية أو نحتية أو فخارية تحتاج إلى خبرة يقوم بتطبيقها الفنان لاجراخ أفضل المعاني النسبية المؤدية إلى الوظائف التي نرومها لاستخدامها في العملية الفنية . وسنشرح خصائص هذه المواد وتأثيرها في الخلق والابداع الجمالي .

## ٦ - فن التصوير (الرسم) ومواد بنائه \*

مواد هذا الحقل من الفنون كثيرة ومتشعبة وتحتاج إلى دراية واسعة في استعمالها وما لهذا الاستعمال من تأثير جمالي في مختلف المستويات عند مختلف الحضارات والفنانين .

والسبب الرئيسي لهذا الاختلاف هي خصائص العطاء هذه المواد فبعض المواد تعطي ضوءاً جيداً مثل الألوان المائية بشفافيتها ولكن بعض الألوان تعطي ضوءاً ولوناً مقفلاً مثل الألوان الزيتية . وبعض الألوان تعطي لوناً وضوءاً متوسط القبول ولكن يمكن لنا أن نفرشها بمساحات واسعة كألوان الفرسكو والتجيرا (الجداريات) .

وربما لبعض الألوان تعطي حساسية عالية في الأشباع الضوئي واللوني مثل مادة الموزاييك ولذا تستخدم في أغلب الأحيان في تزيين الجدران والقباب والأشائر والأرضيات بشكل واسع .

وهكذا مواد الباستيل وخصائصه الطباشيرية المعروفة والكثافة للمادة في استعمالها لها مشاكلها وأساليب تجميعها وكيفية وضعها على سطح من الورق وهكذا .

وهناك من فنون الحفر على الزنك والنحاس واستخدام (الحبر) للطباعة في إخراج هذه الأعمال والتي نطلق عليها الكُرفك الناتج عن فن الرسم والتخطيط والتلوين وهو جزء رئيسي من أعمال فن التصوير . ويمكن لنا أن نوضح الوسائل والمواد المنتجة لهذا الفن \*\*.

١ - الحفر بالأحماض المختلفة على السطوح المعدنية كالزنك والنحاس .

٢ - الحفر بدون حامض على الخشب وله أنواع خاصة تستعمل لهذا الغرض منها الحفر على اللينوليوم والزنك والشاشة الحريرية (سيلكسكرين) silkscreen \*\*\*\*.

٧ - الحفر بالطرق الكيماوية على أسطح من الحجر \*\*\*\*\*.

الفصيفساء والموزاييك تزخرف الأسطح المعمارية أو النوحات المنقوشة أو الجدران وهي عبارة عن أحجار صغيرة مربعة ذات ألوان مختلفة وعديدة ولا ننسى جمالية الفرسكو والتجيرا .

وربما نصنف أنواع فنون التصوير تبعاً للسطح والمواد المرسوم عليها وبها وهي :

\* سبق أن بينا أن كلمة تصوير هي الكلمة الصحيحة العربي التي تطلق على فنون الرسم اليدوي، وأن ما يطلق عليه العامة من خطأ هو إطلاق كلمة التصوير على ما (المعروف) بأنه خطأ شائع في فهمه ونقله وأفضل هنا أن نطلق كلمة فوتوغراف لتصوير الأشياء . وكلمة تصوير تطلق على التصوير الفكري واليدوي عموماً هي كلمة (رسم)

\*\* فنون النقحش : هذه النقحش معناه الحفر أو الرسم والتصوير والطباعة أو كل هذه العمليات بجمعة شريطة أن تكون من عصر الإنسان . وهذا اصطلاحاً بما يطلق عليه : ١ - التخطيط والرسم اليدوي . وكيفية ملأه من قبل الفنان وبمختلف الوسائل ونظراً للأساليب . ب - تعطي معنى التخطيط بالتدريج لأغراض مالية أو تصويرية أو رسم غير من (أ) .

\*\*\* هيبوسوم : مادة لينة ذات سطح (بلاستيكي) قابل للحفر .

\*\*\*\* silkscreen هي حبره يدوية لطباعة دوائر أو رسم وتشيح بضبط الألوان عبر شبكة من نسيج داعم مشدودة إلى إطار بناس (المؤلف)

\*\*\*\*\* الحفر على سطح من الحجر أو قطع من سطح الرخام حيث حفر سطح من الحجر انتهى ثم نطبع الصورة . والنقش هنا ربما يكون من الورق على الخشب وتسمى (ليثوغراف)

آ - الصور الحائطية المسماة (بالجداريات) واللوحات الزيتية أو اللوحات الورقية والصور المرسومة على القماش كما حدث ذلك بعد عصر النهضة حيث أكتشفت مادة الزيت وأخذ الرسم بها على لوحات كبيرة من القماش تثبت على الحامل ثم ترفع إلى الجدار الذي يخصها .

وبما قبل عصر النهضة كان الفرسكو (الجبس الطري لجداري الملون) شائعاً لاكساء الجدران الكبيرة . وكذلك أستعملت بعض الطرق للرسم بالألوان انشئة بحرارة معتدلة .  
ب - النحت والفنون اللدنة (العجائن)

نعرف أهمية مرابها فن النحت ذو الأبعاد الثلاثة وكيفية صياغتها وهي مادة كتلوبة قائمة في فراغ مناسب لغرض تزييني أو لنفس أغراض فن التصوير . والنحت يقوم بالتعبير عن الأفكار والعواطف والأحاسيس . ولكن طبيعة المواد التي يستخدمها الفنان هي التي تحدد الأسلوب والتكوين الجمالي والموضوعي من جراء صياغة هذه المواد . «أما الانتاج العملي والصب والصياغة فهي صناعته وتعتبر بالمتزلة الثانية بعد الناحية الاسلوبية والجمالية » .

وصناعة الحفر بالأزميل أو البناء الطيني والنجر على الخشب والصب الجبسي أو البرونزي كل تلك تعتمد اعتماداً كلياً على تطبيق خبرة الفنان في حساسيته وأستيعابه للابداء والتشكيل والصباغة كعامل أساسي في أسلوب تكوينه . وكيفية وضع الخطوة المنفذة له إذ بدونها يكون العمل التقني ذو نتيجة صدفية وربما عشوائية . وعلى الغالب لا تنجح كما نرغب .

فطبيعة البناء التشكيلي في الفين أو الحجر أو المعدن والخشب قد تطورت حديثاً بأساليب شتى ووسائل مساعدة من آلات ومواد . ومن أبرز المواد الصلبة الثابتة والتي تعطينا صفات جمالية بارزة هي مادة البرونز والرمز ولكن الاشتغال المباشر فيها صعب جداً وتحتاج إلى مهارات وخبرة تقنية عالية .

## ٨ - أشكال ونماذج النحت

آ - تماثيل واقفة منتصبة .

ب - منحوت بارزة على سطح أو ربما كانت غائرة كما في جداريات الفن الفرعوني المحفور على جدران معبد أدفو في صعيد مصر \* .

ج - وهناك حالة نادرة هي التفريع الحاصل بين بروز النحت الجداري وبين الغائر يوحد بعض الحالات تتسم بين الغائر والبارز يتخللها الضوء والهواء ويسمى بالنحت المفرغ .

والنحت له صفة صعبة جداً ولتكوينه البنائي يعتمد على الموقع الذي سوف يشغله المنحوت . فإن كان نصاً ففي هذه الحالة يحتاج إلى دراسة البنية والضوء والبناء والساحات المحيطة كما مر بنا سابقاً ولا يصح أن يوضع المنحوت في كل مكان بل يجب إن يصنف له الضوء والجو والألوان والبيئة المناسبة التي تساعد على إبراز جماليته ومعناه وتعطيه أهمية ملحوظة جداً من بين البيئة المحيطة حواليه . وكذلك الحرف ينطبق على وضعه بنفس الأهمية لهذه النظرية .

## ٩ - مواد العمارة الجمالية وخصائصها

فنون البناء عميقة الجذور في غور التاريخ وهي حاجة الانسان الحضارية الملحة التي ساعدت على تقدمه الاجتماعي بشكل فعال وحجته من ظواهر البيئة القاسية كالشمس الحارقة والثلج والمطر والرياح والحرارة والبرودة والثلج والشمس في حياته الخاصة وملجئه بعد عناء العمل وتربية العائلة والاطفال وسكنهم وتنظيم حياتهم . ومما نشأت القرى والمدن لهذا السبب الجياقي الرئيسي كان فن العمارة ذو وظيفة معينة رئيسية ولما كان الانسان لا يصنع الحاجة لنفسه فقط فقد جعلها لازمة . دون الرجوع الى مظهره كما في الالسة بل إن فلسفته الجمالية وذوقه يلعبان الدور الرئيسي في هذا المضمار وهذا ما كان حسب ثقافة وبيئة ومناخ المنطقة والسكن .

وصناعة مواد العمارة أمر ذو أهمية حضارية وصناعة ماهرة تنقلها الاجيال عبر الخبرة والتطبيق ودراسها في المدارس المعدة لها .

ولما كانت الحياة الحديثة لها مطالب رئيسية عامة كالتدريس والمصانع والأسواق والمتاجر ودوائر الدولة والمكاتب... إلخ . كل تلك أثرت بظهور جديدة غيرت معالم المدن ومسالكها ومن التأثير الرئيسي كالمعابد والمساجد والكنائس . فلها أساليب روحية تأمر الانسان عند الصلاة وتجعله في عالم خاص به يطمئنه براحة تامة من عناء الحياة ومرارتها القاسية .

وسوف لا نعرض في الأساليب المعمارية وطرزها وكيف كانت وحيث أصبحت وستترك ذلك للمختصين . بل نقول قد أثرت الأساليب المعمارية في البناء والتكوين معتمدة على ثلاثة نقاط رئيسية وخاصة في البناء القديم :

- أ - طرز وطريقة بناء الأعمدة والاعتاب العليا بين عمود أو أكثر .
  - ب - الاعتاب العليا وكيفية بنائها وأعراضها في الحمل وكذلك جماليتها .
  - ج - العقود (الأقواس) والقباب وأساليب بنائها وتكوينها اعتماداً على المواد الخام المستعملة في إدامتها .
- ولا ننسى ما للمواد المستعملة من قيمة في تطوير الطرز الفنية .

ونحن نعرف أن الطابوق له التأثير الأول في تطور البناء كما للحجارة والمرمر والصوان والكتل الكبيرة لها التأثير الأكبر في ذلك .

ان الطابوق أنواع منها البدائي المسمى بالطيني أو "البن" وهو يجفف بواسطة أشعة وحرارة الشمس والطابوق الأصفر المخخور والطابوق الأحمر والألوان هنا تنبع دورا مهما وجماليا في تكوين المادة التي يبنى منها الجدار أو البناء ولا ننسى مقاييس هذه المواد ومواد الربط بينها مثل الجص والخير والتورة.. إلخ . ومن جملة ما يهم هنا هو حسن بنائها الهندسي الشاقولي أو الأفقي والسطوح المساء أو الحشنة المرتبة . إضافة إلى النقوش والزخرفة والرؤية العامة للبناء واستحسان هياكلها وتقبل لونها وضوئها الطبيعي والصناعي والمواد والكتل الضخمة هي التي تجعل فن العمارة من الفنون الصعبة وخاصة في العصر الحديث وتعقد بالبناء ذي الطوابق العالية وما يحتاجه من آلات ومعدات وأدوات فنية وكهربية مساعدة على صناعة هذا الفن الرفيع .

ما موقع العمارة وأرضها ومساحتها واستخدام الفراغ المورع داخلها للاغراض الحيائية والروائية اليومية هو العامل الأساسي في أهمية تكوين وبناء العمارة وأن الغرض أو الوظيفة التي تقوم بها العمارة هي إما -عبادة-

كالشعابد أو أبنية رمزية تخدم مجد الشعب والدولة كالبارسون أو وظيفية كممارات المدن والدولة في الحضارات والقرى .

وأمثلة في العالم على ذلك كثيرة وقد مر ذكرها في مقدمة هذا الكتاب من الجزء الأول .  
ولا بد لنا أن نعرض للفنون التطبيقية التي يطلق عليها الفازاري بالفنون الصغرى . وما نواتها من تأثير جمالي في تكوينها \* .

## ١٠ - الفنون الصغرى وموادها

وهي تمثل فنون الزجاجيات والمعاد كالذهب والفضة والنسيج والاقمشة والعاج والاحجار الكريمة والاختشاب والبلستيك والمدائن الحديثة . والحرف الصناعي وفي معظم هذه الفنون لها جانبان جانب الفن الاصيل حين وضع تصميماتها وأنتاجها الاول وصفة الفنون التطبيقية الصغرى لتكرار أنتاجها الفمطي الذي تغلب عليه الصناعة الحرفية دون الابتكار والتطوير .

أما الفخار الاصيل لما يبريز الزهري والاغريقي لا يقس مستواه عن التصوير أو فن العمارة وكذلك الفخار المعاصر الذي ينحو منحى التصوير والنحت دون الصناعة . ولعل الاقبال على الفنون الصناعية سبب استعمالها اليومية والحاجة الماسة إليها بكميات كبيرة يضطر إلى صناعتها على صعيد الانتاج الكبير العدد .  
ومنها ما كان زخرفياً كالتي شاهدها في فن الصاغة والاسلحة والحلي والاحزمة أو زخارف مختلفة المواد لتخلي السجاد أو الشبايك وما إليها ومنها كذلك التزيين الداخلي لفن العمارة والمكاتب والارائن ومستلزمات الزينة الداخلية .

وسوف نذكر هنا النقد الحاصل للفنون الحديثة وهي التي تعتمد على الحرفية المبالغ فيها أو الاعتماد على اللون أو المادة أو التخطيط دون المعنى مستندين بذلك لبعض من الافكار المحدودة ومطبقين العنان لطبيعة المادة وما تعطيه من لدانة أو اكتساب في صيغة التعامل الفني معها حيث الابتكار المجرد أو ما يسمى بالتجريد ، وهذا التجريد يكون مبالغ فيه في بعض الاحيان حيث يكون الاعتماد هنا حرفياً يستحدي طبيعة المادة التي نتعامل معها دون الافكار أو الاهداف ولكن تقتصر على عملية البناء فقط متعاملين مع صيغة المادة التي بين أيدينا .

ولا ننسى أن للفنون تقاليد حضارية وتراثية يمكن الاستفادة منها كطرز وقواعد لغة يمكن الكتابة بواسطتها فنياً مع التطوير والابتكار انما هو بصفة يفهمها جيلنا المعاصر ويستوعبها .

وسوف لا نقلل من قيمة أعمال رافائيل وميخائيل أنجلو ولوناردو لانهم قدماء . بل لانهم أدوا رسالتهم الفنية بكل أمانة وإخلاص وبحث وتطوير وأبتكار دون إهمال الاهداف الادبية أو الدينية أو الاجتماعية والسياسية مع محافظتهم على القيم الجمالية في أعمالهم من موسيقى وتغني وإيقاع وبناء وشكل وهياة .

إن ترجمة الشعور بصفة البلاغة الفنية السليمة أمر بالغ الأهمية في العمل الفني وإن الرجوع إلى التراث للاستفادة مما يتفق مع حاضرنا لبناء أفكار المستقبل المتطورة ليس بالعمل السهل بل يحتاج إلى ثقافة واسعة وحيرة وحساسية ذوقية وإيمان في كل هذه الظواهر لتتجمع عملاً جيداً ومبتكراً يسمى بالعرف العلمي فن تشكيلي معاصر له سمة الاحيالي السابقة وأجنة الاجيال القابلة المتطورة في سلم الحضارة الانسانية \* .

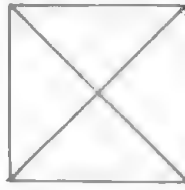
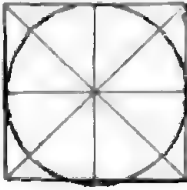
\* تكنولوجيا التصوير للدكتور مهدي محمد حماد ص (١٥) الناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة - الطبعة الأولى ١٩٧٢

\*\* Feeling and form by Susanne K. Langer p 402 pub by Routledge & Kegan L.TD 1973 fifth impression

الأقطار والأضلاع والمراكز

أقطار مربع وقطر مستطيل هرم رباعي

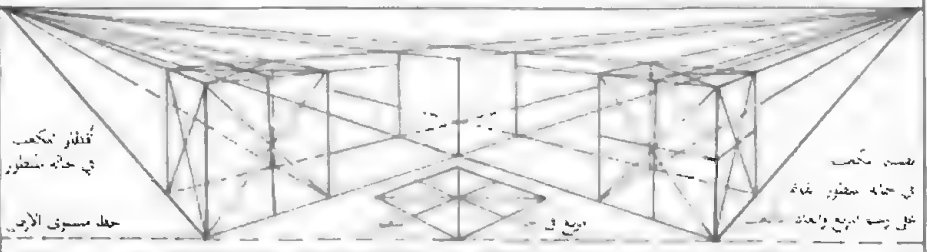
مربع مستطيل



نقطة

خط ممسوق الخط

نقطة



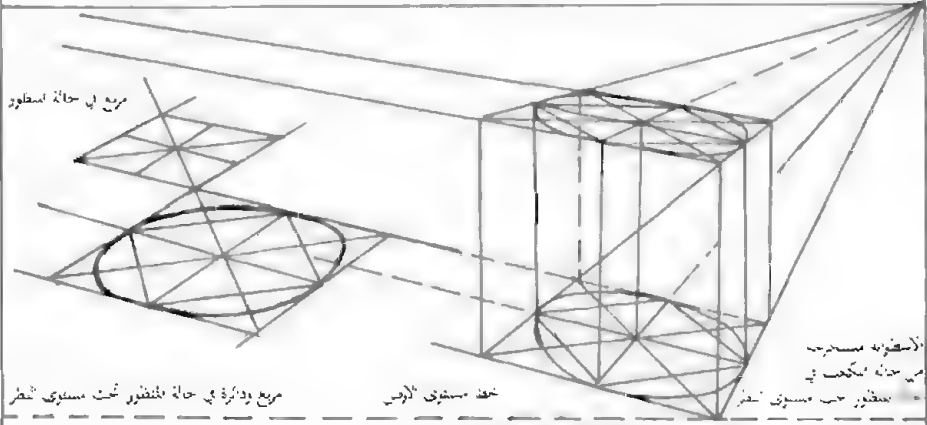
أقطار مستطيل في حالة المنظور

خط ممسوق الأضلاع

خط ممسوق المستطيل في حالة المنظور  
خط ممسوق الأضلاع

خط ممسوق الخط

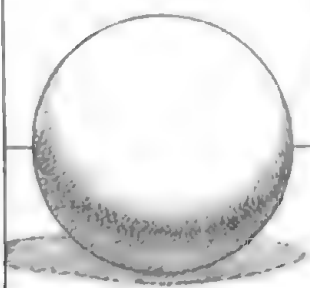
مربع في حالة المنظور



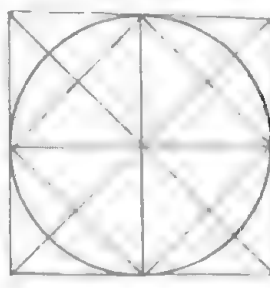
مربع ودائرة في حالة المنظور تحت مستوى الخط

خط ممسوق الأضلاع

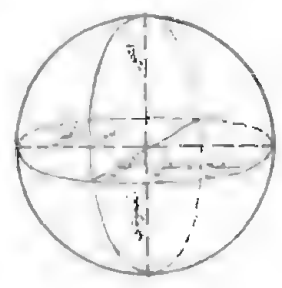
أقطار مستطيل في حالة المنظور تحت مستوى الخط



الكرة وطول وقوتها



دائرة ضمن مربع مع دائرة تماس أضلاع المربع  
وكذلك أضلاع القطر مع مربع صغير داخل الدائرة



مقاطع دوائر متساوية طولاً  
وموجزاً داخل سطح كرة

# المبحث السادس

## البناء والأجسام والهيئة

- ١ - البناء وعلاقته بهيئة الاحجام المكونة له .
- ٢ - الاسس والاسس البنائية المتحركة في البناء العام .
- ٣ - البناء الزخرفي والحقول الفنية الأخرى .
- ٤ - أنواع البناء في العمارة .
- ٥ - الرسم (التصوير) .
- ٦ - المحسمات - النحت والفخار .

### ١ - البناء وعلاقته بهيئة الاحجام المكونة له

من البديهي أن نترجم ما نراه في الطبيعة من فراغ وحياة ونبت وإنسان إلى مفاهيم بنائية أولية تساعدنا على حل معاضل البناء التشكيلي بالطرق التي تلائمنا في العمل الفني فالأمر يتعلق بقدر كبير بالصلة بين ما نرى وبين خيالنا التطبيقي المنظم للتوجيه الهندسي البنائي الذي يحل الرؤية العامة الطبيعية إلى قواعد بنائية مربوطة بالحياة العامة للشكل (نكل شكل في الطبيعة له هيئة) form ونتيجة هذا التحليل لا بد من إختزال الخطوط العامة لتلاشكال لغرض تسهيل قواعد بنائها بشكل مرضي إما من الناحية البنائية المستندة إلى علم المنظور أو من الناحية الفرضية المستندة إلى التجريد الهندسي الذي نضع قواعده لامتلاء وأشغال المساحة المرسوم عليها العمل بالنسبة العامة البنائية والتي نعتبر عنها بالهيئة the General form هذه العملية الدقيقة هي التي تسمى بعملية البناء الانجائي للكتل ضمن الفراغ \* .

والبناء هنا يستلزم جميع عناصر الفن عند المقتضى أو أغلبها ولكن بوجود عناصر رئيسية لا يمكن الاستغناء عنها مهما بلغ تبسيطنا وإختزالنا التحليلي للبناء وسوف نبين ذلك بأشكال موضحة ملقصدنا هذا كما في الشكل (٥٥) .

أما من ناحية البحث في التكوين البنائي العام للحجوم والأبعاد والمسافات والألوان والمنظور والفراغات المؤدية تجمعها أو تفرقها إلى رؤية فكرة معينة فهي تخضع لقواعد في ربط العلاقات فيما بينها إن كانت على هيئة رموز أو تضاد في الحجم أو تكتنفا أو اعتبارها أو أعداد منظورها وعلاقة بعضها البعض وما تؤديه من رسالة أو الجوهري المساعد والألوان والأضواء ووحدة هذه العناصر كل تلك نرى الآتي :

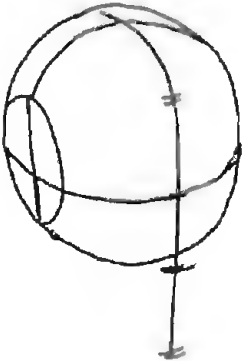
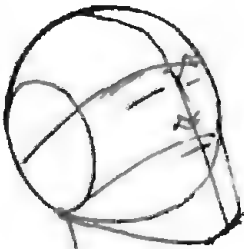
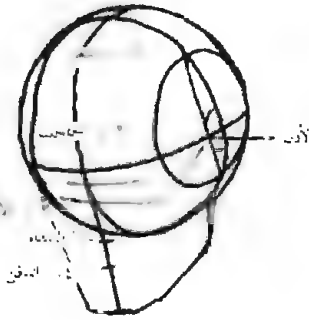
كيف نكون الهيئات العامة الهندسية ككتل وحجوم وفراغات ونحوها إلى طبيعة متجانسة متوافقة الإيقاع أو التضاد الموسيقي في الرؤية حائلة نكهة جيدة في الرؤية تجعل المشاهد أن يشد نفسه إليها . وأغلب هذه العلاقات الخفية تكون جوهراً رئيسياً للعمل الفني غير ما يظهر من مميزات داخل الألوحة وهي المحرك الجذري والجمالي لكل تشكيل مهما كان نوعه (٥٦) .



هندسة الرأس ومقاطع

هندسة جانبية

بناء الرأس



١ - خصر بناء الرأس أو رسم كرة لـ مفادع ثلاثة مرسومة واسم وسطى عمودي نهرها وفي أعلاه الأذن متحرك المخطط المرسومة يدور إلى أسفل مستوى المنظر ونقرأ أعضاء الرأس الجانبية بالتقسيم المقسومة .

٢ - تقاسيم الرأس على غرار التقاسيم الأولى ولكن الخطوط المرسومة إلى أعلى مع حركة قاع الوجه فنعرض التقسيمات في شكل ٢ و ٣ متدرجاً بالمعصوم إلى السحب السفلى الأساسي النهائي .

٣ - رسم كرة مع قاعها خارج عما ويكون مصغراً مع محيط للرأس بعرضي دائرة نقطه الأذن في عمالة المصور وتركب الأعضاء حسب نسبها ويكون هذا وضع الرأس تحت مستوى المنظر وبالعكس الرأس الأول الأعلى .

وعليه يستلزم لنا مهارات فائقة في تحاشي الأخطاء والنواقص وسدها بمستلزمات بناء جيدة قوية إيجابية المرد لتساعد العمل الفني على التماسك والتعاضد والقوة للاستمرار بالهدف المقصود من العمل الفني .

وسوف نرى ذلك في الشكل (٥٧) ونمادجه .

إن الجذور التركيبية لبناء العمل الانشائي يستند إلى أصول تجريدية هندسية في غالب الاعمال ومن هذه التكوينات نصوغ الاشكال المركبة عليها ونجد أن لكل لوحة تركيب خاص يستند إلى هيكل هندسي واحد أو أكثر إن كان مسطحاً ومركباً من مثلث ومربع ودائرة أو قطاع منها كحره أو كل . أو التركيب يتحرك بشكل أشكال هندسية بحسبة كالاسطوانة في الوسط ويحوم حولها سطوح متحركة أو رافعة تدور حولها لغرض الاحساس بالبناء التكويني الجميل والعلاقة بين المثانة والرصانة وسلامة الحركة المنسجمة كما نشاهده في هذه الاشكال .

## ٢ - الاسلوب الدائري المتحرك في البناء العام

إن الدائرة تلعب دوراً أساسياً في حركة الأجسام داخل البناء ولو كان ذلك أثناء الدائري جزئياً منفج أو كلي مغلق على نفسه أو مضاعف أو تكون القاعدة للاسطوانة القائمة أساسها الدائرة ومضاعفاتها وما يدور في تلك الاسطوانة والدائرة من سطوح على مختلف أشكالها وأنواعها .

ومن يعتبر الدائرة ما هي إلا حركة لها شكلها ويمكن لنا البناء عليها جسر رغائنا وأغراضنا التكوينية الانشائية وسوف نبين هنا إحدى هذه العمليات التطبيقية للدائرة ومضاعفاتها في تكوين الاشكال وحركتها الوهمية وأبعادها المنظورية ضمن اللوحة .

وسوف نكون هنا علاقتنا قريبة من ومع الطبيعة وكيفية معالجة شتى المواضيع كاشكال هندسية مختلفة لا تظهر في تجمعات الخجوم الظاهرية بل هي محور تكوينها ليس إلا .

الشكل ٥٧ ودراسته نمادجه

النموذج (١) له ثلاثة صيغ :

صيغة رقم (١) تمثل توزيع سطوح هندسية متضادة مثل مربع مزدوج ثم شكل بيضوي وهذه السطوح ستكون حركات ترتيبها التكويني محور البناء الانشائي للوحة .

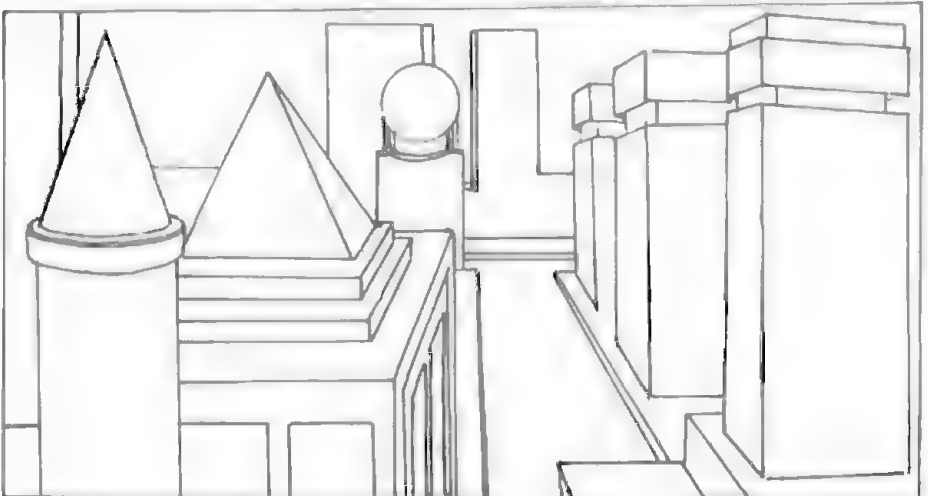
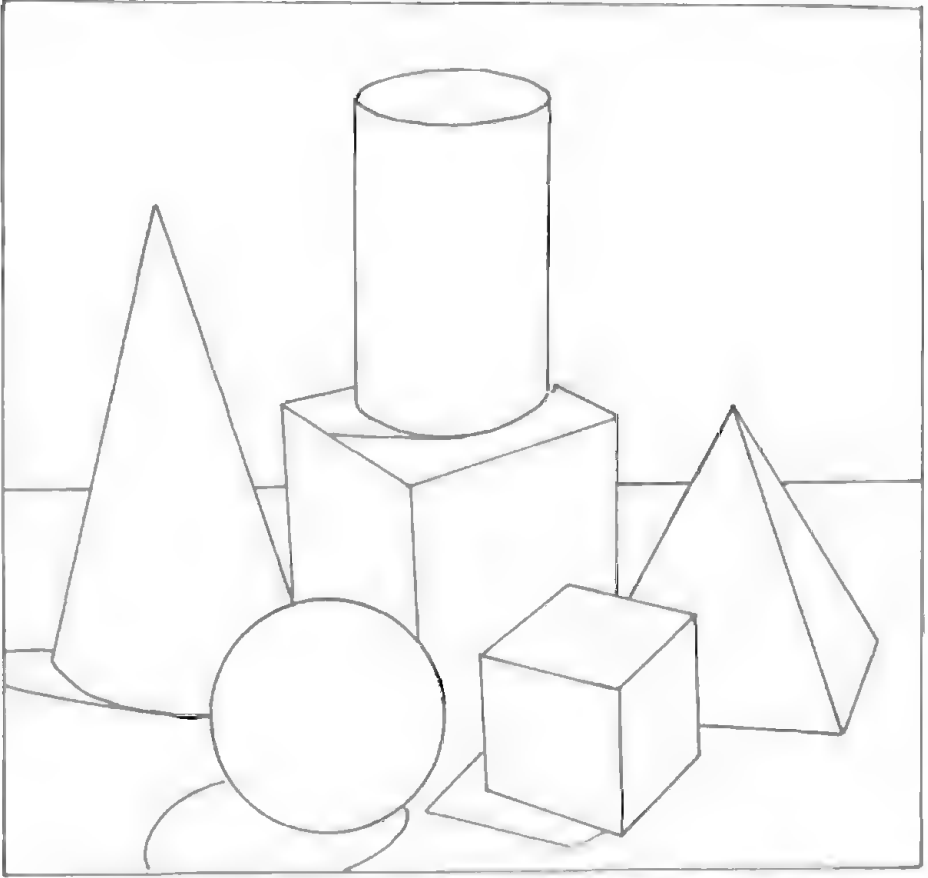
صيغة رقم (٢) عناصر طبيعية مقترحة مثل كرسي . منضدة فواكه لوحة معلقة على الجدار وكيفية الاستفادة منها كعامل الرؤية الطبيعي لتكوين الهندسي وتوجيهه مثل حجر الشطرنج كما جاء في النماذج السفلى .

وصيغة رقم (٣) يمثل مائدة مع "فياسكو" فنية شراب وفواكه وهي عامل دمج في هذه العملية .

وسوف نبدأ العملية :

النموذج (أ)

رقم (١) توزيع هندسي منفرج لعناصر ثلاثة وفي (٢) تكوين هذه العناصر اعتماداً على الطبيعة كبناء دون مقومات اللون والظل والضياء وفي رقم (٣) استكمال للضوء واللون بالأسود والأبيض .



## النموذج (ب)

رقم (١) تكوين مركب ومعقد على هيئة كتلة وكذلك في (٢) تكون الطبيعة الصامتة كذلك وفي (٣) مضادة ونفس البناء التكويني .

## النموذج (ج)

رقم (١) توزيع الكتل في جنبات اللوحة ومنها الجدار والأسلوب الهرمي الأمامي في رقم (٢) والضوء مكمل مع اللون في رقم (٣) .

## النموذج (د)

التوزيع العمودي والافقي للاشكال الهندسية والطبيعية في رقم (٢) أما رقم (٣) فأعطيت إضاءة حادة لغرض فرزها عن الخيط الفاتح اللون المحيط بها .

نستدل مما تقدم أن تكوين البناء في الانشاء التصويري ليس بالعمل السهل العفوي وهنا يحتوي على تخطيط قوامه عناصر الفن مار شرحها في هذا المؤلف أو أي مجال آخر في هذا الباب لتقويم أركان وأسس وقواعد هذه النظريات إن كانت في الرسم والجداريات وخفر والتصميم أو العمارة .

ونخلص القول أن كل الاشكال في الطبيعة والحياة يمكن الرجوع إليها حين بناء تكوينها وتسجيلها إلى أصول هندسية وهذه الأصول لا تعدو المكعب وإشتقاقه منها الهرم ومتواري المستطيلات .

والكرة وإشتقاقها منها مخروط والمستطيل بالاشتراك مع المكعب ومتوازي الاضلاع عديم الزوايا القائمة مثل المثلث ذو النجوم الخمسة أو الستة أو السبعة ... الخ . والسطوح منها المثلث والمربع ومشتقاتها والدائرة ومشتقاتها . ويمكن لنا تركيب أي ظاهرة بالطبيعة بالرجوع إلى الهيئة الأساسية المقاربة لمظهر هذه الظواهر الهندسية وربطها بالطبيعة .

## ٣ - البناء الزخرفي والحقول الفنية الأخرى

من أسس البناء الزخرفي في العام هو ملأ المساحات التي نحتاجها بزخرفة ملونة لعرض التزيين والتزيين هنا دوره دور المسرة والبهجة وهذا اللون من الفن يبيأ لزخرفة الجدران من الداخل والخارج وأرضيات الغرف والصالات والقباب والمنائر وكذلك الشبايك وزجاجها ويمكن أن تتحول الزخرفة إلى صور جدارية كما نجد ذلك في الكنائس وخاصة الصور الزجاجية للشبايك stenglass .

وتقسم الزخرفة إلى ثلاثة أنواع وهي :

أ - تحويل الطبيعة إلى وحدات قوامها العلاقة بين الخطوط الهندسية ومساحتها من جهة وعلاقة هذه المساحات بالطبيعة المشتقة منها هذه الزخارف من جهة أخرى .

ب - المساحات الهندسية المحنة والاشتقاق الحاصلة من تضاعفها كما هي الحال في زخارف الجدران في العمارة الإسلامية .

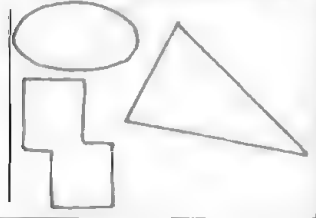
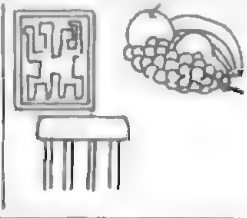
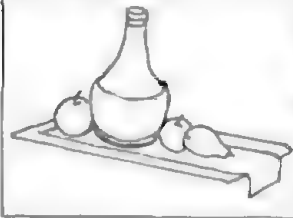
ج - انوارنة للوحدات باختلاف أساليبها وقد سبق شرحنا لجميع هذه العمليات في باب الخط والفراغ يرجى الرجوع إليها .

التحول من تصور البناء المسطوح الهندسية وتركيباتها إلى تخادج طبيعية مستندة إلى هذه الخدود

مادة كمصدر رئيسي لتكوين البناء

المراد المتطورة للماء والتكوين

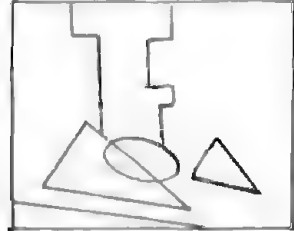
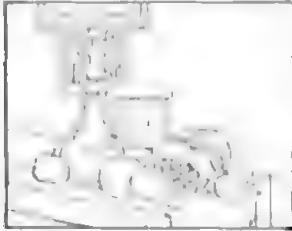
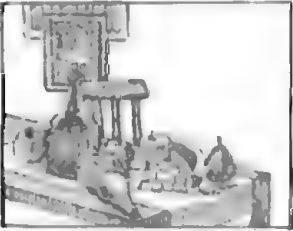
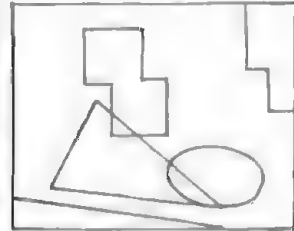
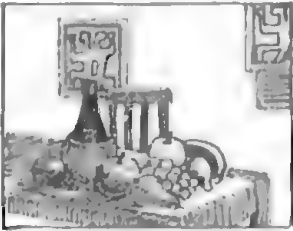
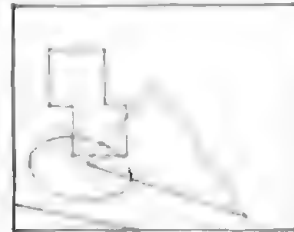
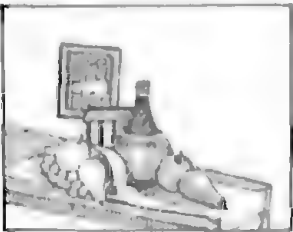
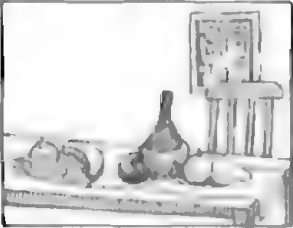
البناء الحفلة التوسعية الخاصة ببناء



(٣)

(٢)

(١)



إن هذه العناصر الرئيسية لتكوين وحدات الزخرفة هي الميدان الفسيح لتكوينها نكوبياً بمفهوم الثقافة والحضارة الغربية وكذلك لشرقية .

الوحدات وتكرارها تدخل في زخرفة الأقمشة والسجاد والبسط والكتاني والفرش وتصميم الألوان الفخارية الصناعية . وكذلك تعتمد على الموازنة والمناظرة في تقسيم المساحات . والشكل (٥٩) يهذجه (٤٩) حفل) ثم الحقل القبل الأخير في حركة الاشكال البيضوية وموارناتها المتحركة . ثم الحقل الأخير كنموذج تركيبي للزخرفة المتعادلة والمتوازنة رباعياً والتكرار في الوسط وهذه الرؤية لعطاء فكرة واضحة لتكوين الاساليب المتعددة للزخرفة ونفس المتاعدة في تكرار الوحدات يمكن تكرار الألوان على نفس العرار وبلاسلوب الذي يرتبه الفنان حين البناء الزخرفي وهذه النماذج قابلة بصورة جيدة لأن تتفق مع أهداف الفنون التطبيقية والصناعية لأغراض الإنتاج (خاصة) معامل الأقمشة والسجاد والبسط والفخاريات على أنواعها من الأدوات المنزلية الصناعية كذلك .

والزخرفة ليست فقط تقوم بواجب الزينة بل في كثير من الأحيان تكون جزء من الفن المعماري للزينة الداخلية والخارجية والواجهات والزجاج الشفاف المزخرف وكذلك الفرش الحجري والمرمر وكل المواد التي تصقل من أجل إعطاء الجمال النهائي الذي سوف ينبي البناء لعرض العيش معه كنتيجة جمالية ووضوئية في آن واحد

وسوف لا نتطرق لكيفية رسم أو نصيق هذه الحقول بل من السهولة بمكان مع شيء من الخيال البسيط يمكن الاستفادة من التكوينات لهذه الاسهم وتحويلها إلى وحدات زخرفية حديثة هندسية أو شرقية ذات فرعة مرتبطة بالضيعة .

والزخارف ليست سطوح فقط تحتوي السالب والموجب من الألوان والخطوط في كثير من الأحيان وعدد الحاجة أفراد تكوين الزخارف أن نضعها بسبك يمثل أبعد ثالث على هيئة محسمات ذات ثلاثة أعداد وطلال محسمة ها كما يحصل ذلك في قطع الحروف العربية لمصنوعة من الخشب فهي تحتوي ها على كونها ذات ثلاث أعداد واقعية . وهذه الواقعية يمكن نقلها على تلوحه شيء بسيط من أعداد المنصور في تركيب سائلها وهاضعاً لا نحتاج إلى عمق منظوري بل سيكون المنطور عمقاً محدوداً لا يربده وهمه في أقصى الحالات عن نصف أو أقل حسب المساحة والحاجة . وكذلك الحاجة التكوينية نسمى لأن حدد هذه المفاهيم بصفة لا تعد كثيراً عن الهندسة المكونة لمثل المساحة .

#### ٤ - أنواع البناء في العمارة

البناء التكويني للعمارة له أساليب خاصة في تكوين ما يلي :

أ - بناء الفراغات داخل العمارة وطرزها

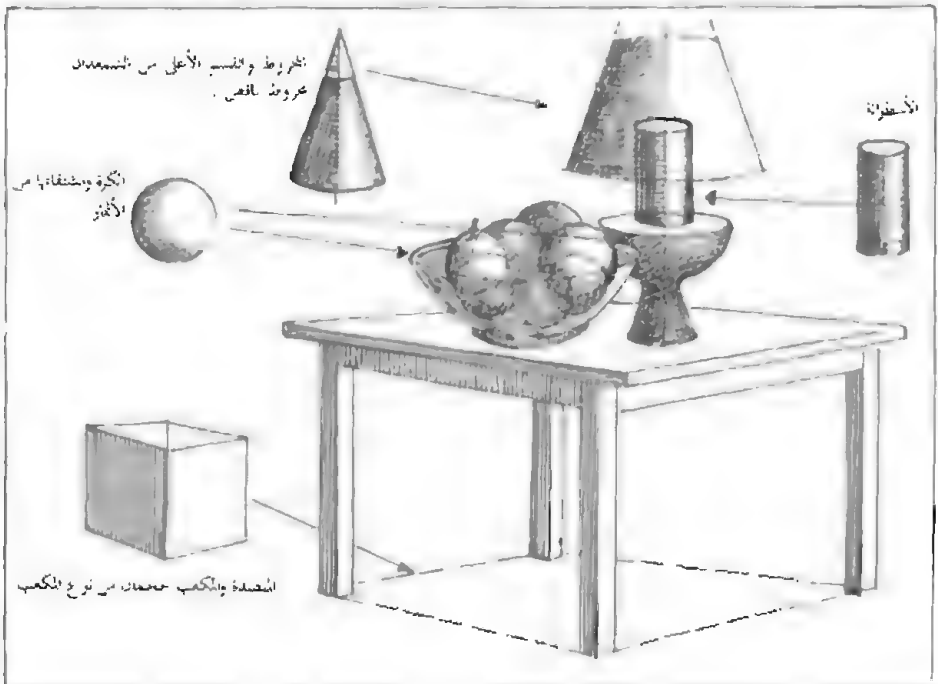
ب - انطرايق ووظائفها .

ج - وظيفة العمارة . مبني للسكن . مقر . جامع . كنيسة . دائرة دولة . مصنع .

د - حصور ومعار ومرافق طرق .

هـ - مجموعات سكنية ودورسات أساسية لتكوينها ووسائل تنفيذها .

الدائرة والعمود والقرم والصخور المكعبة عامل أساسي في تركيب ساء الطبيعة المعقد ، (إضافة إلى الأكوام المكعبة والقرمية



في تشابه عناصر الأحياء في التصويرين العليا والسفلى ثم واجب الملاحظة لأنه الأساس في تكوين المشاهد لموجات

إن هذه المجموع وغيرها تعتمد في تكوينها على مساحة الأرض وانطراز الطراز بناؤه للوحدة السكنية هذه وعماد هذه العملية يقتصر على :

- أ - طبيعة المواد المستخدمة والمنتجة المتوفرة .
- ب - المرافق الحياتية وعددها وأحجامها .
- ج - المرافق الصحية وكيفية الاستفادة منها بأسهل وجه .
- د - الدخول والخروج إلى الباء وطوايقه .
- هـ - الفائدة الحياتية لاستخدام هذا البناء .
- و - المناخ والهوية للمرافق الحياتية والصحية .
- ز - الاسالة المثالية والكهربائية مع التبريد والحرارة وتوزيعها .
- ح - الاضاءة الطبيعية وعلاقتها مع حركة الشمس شرقا وغربا
- ط - قرب البناء السكني من مركز المدينة وطرق المواصلات وبناء مرآب قريب من العمارة لسهولة حركة السكان .
- ي - جعل الحدائق ضرورية ومحيطه حوالها لتلطيف المناخ .
- ك - بناء ملاعب ومكتبة للأطفال والكبار عند الحاجة .

كل هذه العوامل مع العوامل الاقتصادية تساعد على بناء ناجح ، ولكن الطراز الفني الذي سوف ينضج عمله هو العامل الاساسي في الثقل اللوني للرؤية والمشاهدة من جهة وما نتركه في التزيينات الداخلية ليعيش السكان معها أمر ذو إعتبار كبير في التنظيم اللوني قديماً وحديثاً .

وسوف لا نخوض في التفاصيل العلمية والفنية الاختصاصية لأنها ليست من عملنا في مجال هذا المؤلف ، بل الذي يهمنا هو التصاميم الخارجية والداخلية للبناء وها مختصون يلعبون أدواراً رئيسية في هذا الشأن .

فتقسيم ارض البناء تعتمد على الحجم البنائية الفارغة وهذه توضع لأمريين :

- آ - أمر الحاجة اليها واستخدامها حياتياً .
- ب - الشعور بالنور والضوء فيها وتوزيعها الداخلي لجدرانها وكيفية تقبله ذوقياً .

وجمال تغليف العمارة من الخارج أمر ذو شأن كبير في تزيين جدرانها وهي بدورها تزين مرقعها . وجميع تقاسيم الفراغ في أرض العمارة ومرافقها تقطع على حجوم لها مقاييس تنصل إتصالاً مباشراً بالسنة الذهبية التقيدية أو بنسب وأحجام المودولور لكوربوزية وما يقابنها من اشتقاقات .

## ٥ - الرسم (التصوير)

إن توزيع مساحة اللوحة أو الورقة ومسطحهما من أجل الرسم والتلوين لا تختلف قواعده عما ذكرنا من الدراية بأمور اللون والضوء والمنظور والهيئة والشكل والخط . وكلما كانت عناصر الموضوع منسقة منسجمة متحدة متكافة لصبغة الرؤية كال الموضوع والمضمون ناجحاً وهكذا . وينطبق هذا على التصميم وفراغاته كذلك .



## ٦ - المجسمات - النحت والفخار

تتصف توزيع مساحات سطوحها على تكوين الحياة والشكل لها وعناصر الفن بجميع ما ذكرنا تنطبق عليها ومنها التشريح والتركيب والضوء البنائي .

عناصر التشكيل وفنونها في صراع ودوامه مستمرة كتجارب وقوانين قابلة المترونة وكلما ازدادت الخبرة في التصديق إزداد نمو ذوقنا والاهداف التي نروم تحقيقها من صياغة العمل الفني وقواعد بنائه . وكلما إزداد عنصر الابتكار إزدادت مشقة البحث والتوزيع البنائي تشكيلا وهكذا .

# المبحث السابع

## تطور أساليب البناء

١ - تطور اساليب البناء تشكيليًا .

٢ - الخاتمة . .

خلاصة عامة .

١ - تطور اساليب البناء تشكيليًا .

منذ عصر النهضة وعنف الحركة الفنية تندفع إلى الأمام مارة بتحارب منها النجاح ومنها الفشل وأغلب أعمال كبار الفنانين من برنللسكو حتى يوناردو كانت أعمالاً ابتكارية البناء والهدف وسر هذا الابتكار كان قائما على إدخال نظريات تطبيقية في عناصر الفن وأغلب ما يُبحث فيه هو نظريات فُنا تطبيق فيزيائي .

- المنظور علم ظهر في هذا العصر وكان له أسس في فيزياء الرؤية وعلاقته بالعين .

- الخو كان له الأبعاد الثلاثة داخل اللوحة مضاف إليه الاحساس بحجم الفراغ والثقل .

- انشراح الحيواني للإنسان والحيوان أدخل من قبل ليوناردو ليدعم بناء حركة وطابع الجسم الحيواني (إنسان . حيوان . نبات) .

- اكتشاف الألوان الزيتية مع تركيبها الكيميائي والفيزيائي وأستعاضها عن المواد الجصية الطرية المسماة بالفريسكو .

- اللون كمصدر لمظهر الطبيعة .

- دراسة التلمس كظاھر لغلّاف الطبيعة .

- دراسات النور والظل والموجات الصوتية والاستفادة منها كنها عناصر فيزيائية مربوطة بالشمس والشمعة آنذاك .

- أسلوب التخصّص الكلاسيكي وربطه بالفن اليوناني والروماني مع مجمل حركاته .

- تحكم المئسفة الجمالية الأفريقية و لرومانية بالنسب والحركة البنائية مضاف إليها ما تقدم .

ولو قارنا أعمال شمعانيه ، وسنيورلي ، وفراجليكو ، وبوتشلي بأعمال ليوناردو ، وأنجيو ، ورفائلو ، وتيسانو ، لوجدنا الفوارق الشاسعة في أصول بناء هذه الأعمال .

فالأولى بدائية تعتمد على حركة أخط التقديري لرسم ظواهر الطبيعة بينما الثانية تعتمد على الاصول الفيزيائية والفلسفية المنتمية إلى إظهار الأعمال بأسلوب الرؤية الواضحة العقلانية وهذه طمعا تعتمد على ظواهر جديدة بأسلوب الأيداء والبناء الإنشائي .

وإذا أخذنا القرن السادس عشر والسابع عشر وهو عصر الباروكو و لروكوكو لوجدنا خلافاً شاسعاً في البناء الفني إن كان عمارة أو رسم أو نحت وخاصة في تغير الاساليب الوضعية لبناء الشكل داخل اللوحة وأستخدام الاقواس عوض الخطوط المستقيمة في البناء المعماري والنحتي والتصويري والتأكيد على عتف الحركة والدوامه المحركة فها بخلاف عصر النهضة القام على البناء المركز للخطوط الأفقية والعمودية مع الإضاءة ذات



المصدر الواحد أو المصدر المفتوح من قبل الطبيعة والتأكيد على علم المنظور والهواء المتحرك داخل أجسام الأشخاص الذي يظهر بصورة مفتعلة تقريباً .

وكذلك الروكوكو بإياه متقبداً بحكم تفاصيله الدقيقة التي تشبه صناعة الصياغة للمعادن الثمينة إلى حد كبير . وانتقل البناء من نزعاً لم تكن لها مقومات الحياة إلى نزعاً جديدة بذنية قواعدها تستند إلى :

- الفن الغوطي ( كوثيك ) وأمره معنوم وهو يستند في البناء (عمارة أو تشكيل) على إتساق النسب القائمة على خط الأرض وهي عالية جداً بنسب مضاعفة إلى نسب عرص الشكل كما وضعنا ذلك في الشكل (٥٣ ن ١٤) والاقواس والعقود التي تتصل بهيئة الهرم والمثلثات في نهاية العقود . وكذلك ظهر هذا التأثير في أعمال الفنانين المعاصرين ثم أنتقلنا إلى الرومانتيكية وما فيها من رمزية وشاعرية وقصص ديني ولون براق محسوس مربوط بالحياة والشباب ومن ثم صياغة التمدد بالطبيعة إلى حد كبير وسميت بالواقعية (كورية ، دي لاكروا) ثم (رمانانت) وغيرهم وانتقلنا في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين إلى الانطباعية وتأثيرها في تغيير فلسفة ومفاهيم الرؤية وكان عمادها أيضاً فيزيائياً وهو التحليل الضوئي للألوان (الطيف الشمسي) وظلاله وتكوينه كعامل أساسي في بناء التكوين . وتغيير إبداء الضوء مستنداً إلى تحليل الطيف والألوان على السواء دون الرجوع إلى الخط بالفهم الأكاديمي والتوزيع هنا يستمد من الطبيعة أو ما يشابهها .

- أما القرن العشرين عصر الانقلابات والحرية والشذوذ العنيف والانطلاق الفكري والمشهدية من جميع جنباتها والثورة على الصناعة الفنية القديمة والانطلاق في المفهوم الذائقي عند الفنان والاستدراك الجمالي الفردي في التعبير دون الرجوع إلى مقومات لها صلات ذات رؤية مدرسية قديمة .

وهكذا إنعشت التكعيبية الحديثة المتطورة على يد سيزان وبراك وبيكاسو . والتحريرية والتعبيرية والسريالية والفن الشعبي المرمي Op Art في أمريكا كلها تيارات حديثة أخذت وقفاً من هذا العصر وشغلته ورجع الإنسان مرة أخرى متمسكاً بألباب الواقعية الحديثة ما بعد هذه التيارات وسميت الواقعية الهندسية وهي حركة في فرنسا وإيطاليا من بعد سنة ١٩٦٠م .

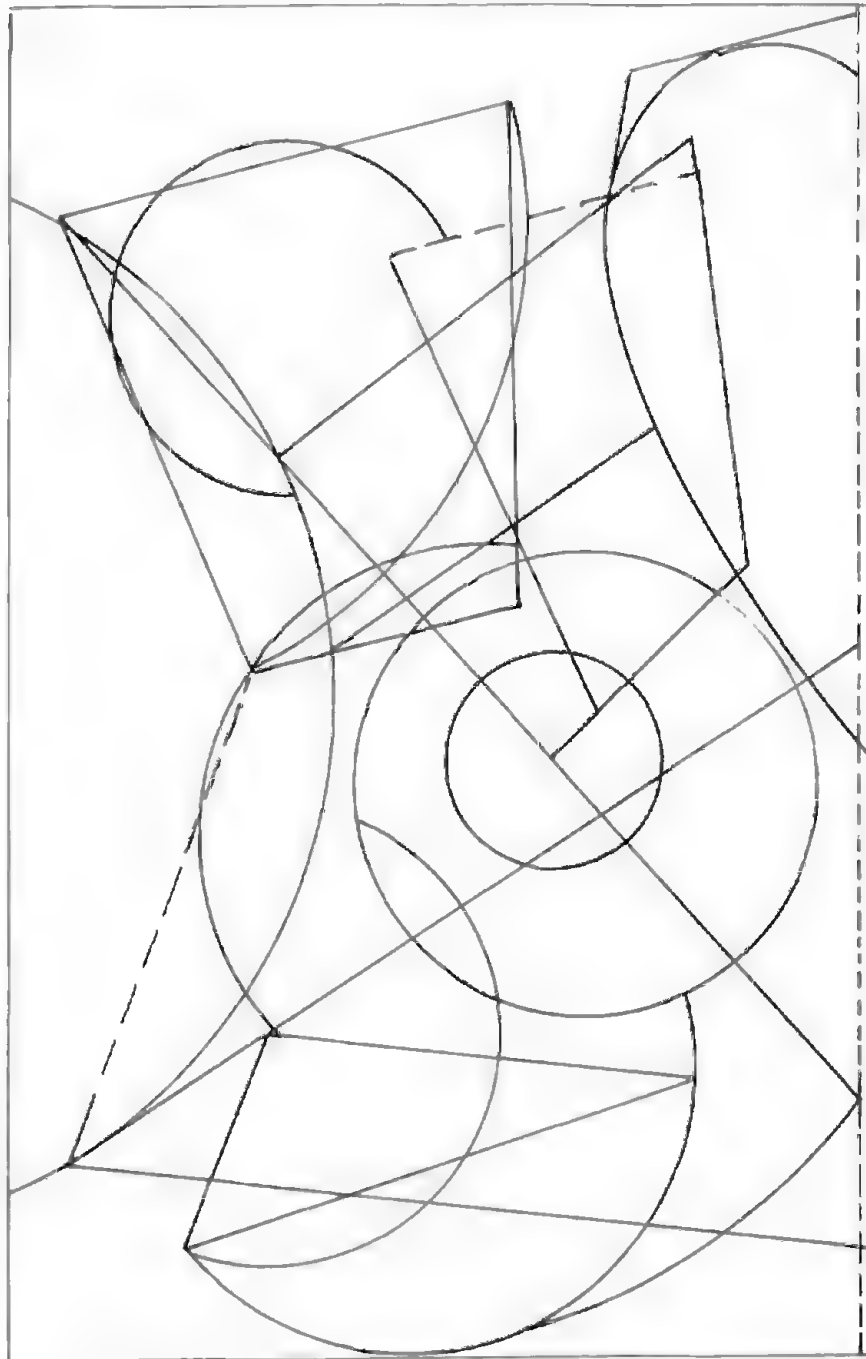
نرى مما تقدم إن أسلوب بناء العمل التشكيلي يتغير مع أسلوب التفكير والتطور العلمي والصناعي والتقني . من خلال هذه التيارات غيوب خلال العالم برؤية متحركة وعيفة وجديدة فيها الواضح المسائر لتيارات العلم وفيها الناشئ العنيف المحتج على عدم الصناعة والتجارة المستغلة لابتسط جهود وحقوق الإنسان .

## ٢ - الخاتمة

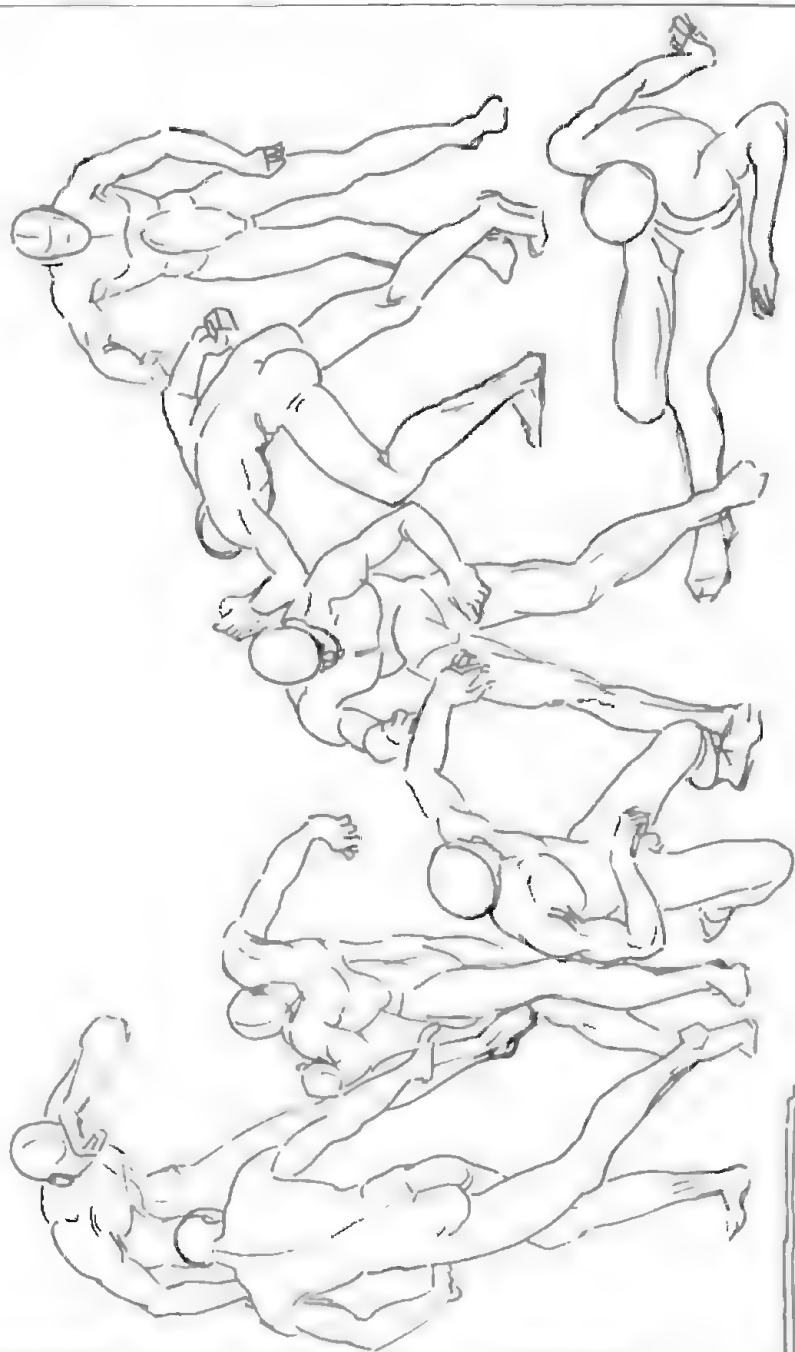
نستدل مما تقدم أن موضوع البناء قديماً وحديثاً يتطور وله طريقتان مميزتان منذ أقدم العصور وحتى وقتنا هذا .

١ - كل المواضيع التي تبي أكاديمياً ولها علاقة بالحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية أو الطبيعية تعتمد في تكوينها على حصيلة التخطيطات المأخوذة من طبيعة الحياة أو الجماد ثم جمعها وتصنيفها وإدخالها ما نرغب بأدخالها ضمن تخطيط البناء للإنشاء المراد تكوينه وبالصبغة التي نرسمي تكوينها وكيفية صياغة كتلتها وأحجامها وأشكالها . حتى تكون صلتنا وثيقة بالطبيعة نستمد منها ما ينفع ونترك ما لا ينفع .

التصميم: هادي ساء، بركة خليفة الشكفي (٢٠٠١) معماران على طراز السنة الفتحية قدر تسلطهم والداخل في مساحات وخارج



الداخل في مساحات وخارج



٢ - والبناء الإنشائي التجريدي أو المعتمد على طبيعة المادة المنشأ منها العمل الإنشائي إن كان لوناً للتصوير أو حجارة للعمارة فالسند الأساسي هنا يقسم إلى قسمين :

آ - الرجوع إلى المساحات أو الكتل والأحجام الهندسية وتنسيق ما بينها لاقتناعاً جمالياً بتركيبها لونياً ومساحياً وإيقاعياً .

ب - أن تعتمد الحرية في حركة الخط واللون والمساحة وتركيب العمل الفني حدسياً (عتماداً على خبرتنا السابقة في مجال التجارب الحديثة في التكوين والتي سوف نبينها نماذج نشرح بها هذه الأفكار .

وخلاصة ما تقدم أن كلا الأمرين يحتاج إلى وضع نقطة ذهنية وخيالية للتنفيذ وبدونها لا تساعد التكوين الإنشائي مهم كانت صفاته لئلا تخرج عملية ركيكة نجعلنا نأسف لاضاعة الوقت والعمل والجهد ثم الأسف النفسي للفشل وإضاعة المواد والمال اقتصادياً .

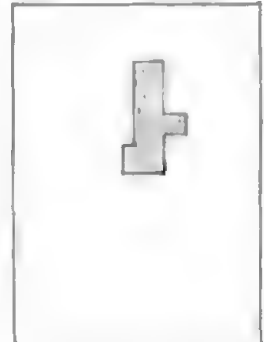
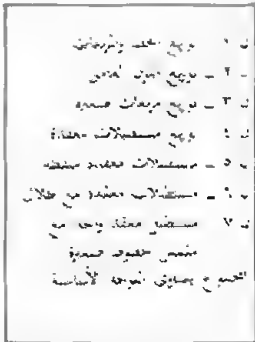
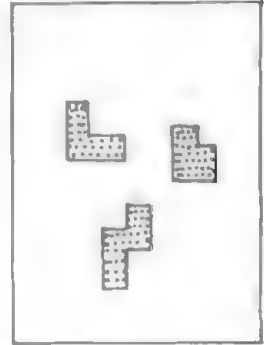
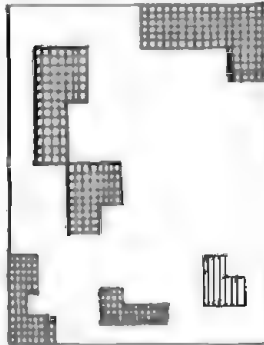
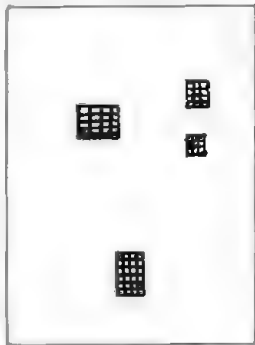
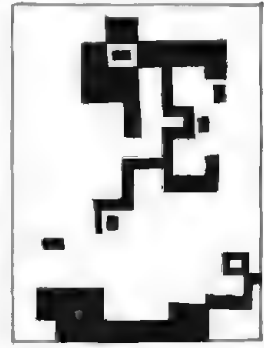
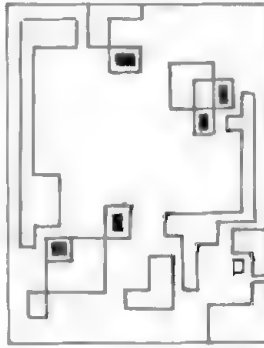
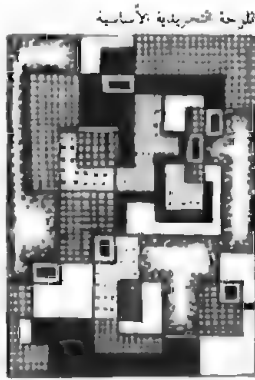
### خلاصة عامة

إن لكل بناء إنشائي مساحة أو حجم له فاعلية السيطرة Dominance وهذه الفاعلية ليست مجرد قانون نضعه لها بل هي تختلف في لونها أو مساحتها وأهميتها في الحركة الشادة عن باقي عناصر التكوين وحركته وأهمية السيطرة هي التركيز والتجميع النظري بعد أو قبل السياحة في مجال الرؤية في مرافق وخطاب العمل الفني . وهذا التركيز له نفس النفوذ في الهندسة المعمارية مثل الواجهة أو المدخل "اللوبي" أو الصالة الرئيسية ... إلخ . وكذلك ينطبق على السحت والجداريات والفحاريات وجميع الفنون الجميلة والتطبيقية وكذلك لا تختلف هذه المراكز المسيطرة إذا ما كان عددها أكثر من واحد ففي الشكل (٦٠) يمثل حركة رياضية ولها عدة مراكز تجميع للسيطرة تمثل بدوائر ومعينات ولكن التجمع المسيطر الرئيسي هو الدائرة الصغرى وسط اللوحة ، ورغم صغرها فهي المسيطر الأول والأخير لمجموع المساحات المتوازية على الجانبين وهي قابلة الانسجام لحركات وتعاطف المساحات فيما بينها الأمر الذي يجعل تداعل المساحات وحركاتها (رغم تضادها التركيبي) قابلة التقيد والتعشيق . وهذه القابلية ليست متأتية من المساحات بل من جراء تلاحم الاجسام ومنظورها العضلي والابعاد المختلفة فيما بينها ودفع المساحة الثالثة الخلفية .

كل تلك تجمع بناءً موحداً ذو ميزات وقوة بنائية متحركة تعطي حياة للموضوع المنشأ بمضمون .

وما ذكرناه ودعمناه بالشكل (٦٠) وتحليله موضوع واقعي طبيعي ولكن في نفس الوقت يستند إلى تحليل بنائي هندسي لوجود التراطض المتين بين البناء والحركة والبناء والمساحة والبناء والنسب عدا عناصر الفن الأخرى التي تساعد على الوحدة العامة منها الرؤية والمضمون ... إلخ.

أما البناء الهندسي أو التحليلي الحر فهو يستند في الأساس على الوحدات الهندسية المتجانسة والمختلفة والمتضادة لغرض التوزيع اللوني والمساحي وجعل العمل الفني تجريد صرف أو ما يقاربه من ناحية الالاء والون والمادة المساعدة على الأبداع الموضوعي والشكل (٦١) نموذج لما نبتغي وهنا وضعنا خلاصة لبائين مختلفين في الشكل (٦٠ و ٦١) للابداء المتباين في الغرض والموضوع من ناحية التقيد الاكاديمي والانطلاق الحر الابداعي للرؤية .





# الباب الرابع تكوين الهيئة

المبحث الأول

كيفية الرؤية .

المبحث الثاني

العوامل الاساسية وشرحها .

المبحث الثالث

هيئة في الفراغ والمساحة .

المبحث الرابع

تكوين الهيئة .

المبحث الخامس

تصنيف الهيئة ضمن الفراغ .

المبحث السادس

عناصر تكوين الهيئة

# المبحث الأول

## كيفية الرؤية

١ - خلاصة ما سبق وعلاقتها في صياغة الهيئة فنياً .

٢ - عناصر التكوين .

١ - خلاصة ما سبق وعلاقتها في صياغة الهيئة فنياً

عنه الهيئة الفنية هو ذلك الأعلام المؤدي إلى الألام بخواص عناصر الفنون المرئية وكيفية تركيبها فنياً لأخراج عمل فني متكامل السمات .

وكلما إردادت المعرفة بخواص هذه العناصر وقابلية تكوينها ومدى أنفتاح قدرتها على تكوين عمل فني والصفات المؤدية إلى نجاح عمل ما . سوف نجعلنا أقرب إلى تحقيق الهدف الفني ثم وظيفة ذلك الفن .

ولا بد لنا من استعادة حقيقة أساسية وهي أن المعرفة الهادفة في عالم الفن توسع من أفقنا في التطبيق والنتائج وتختصر المتاعب والارهاصات المتأنية في تطبيق الصعوبات التي كثيراً ما تنمخص عن ركود وهبوط في مستوى عملنا الفني . ونعني هنا أن الهيئة كلما زودت بمعرفة عناصرها وسهلت وسائل تطبيقها فنياً كلما قربت ذلك العمل إلى النجاح والتكامل وجذبت إليه أكبر عدد من الناس واخبراء لأستحسانه - وحير النقاد في مستواه العالي .

وعملًا بالقول المأثور "رحم الله امرأً أحسن عمله فأنقته" وهذا لا نقصد بالأفتان «المهارة فقط» فالمهارة إحدى عناصر صناعة الفن وصناعة الفن هي إحدى عناصر الفن التي تثل مستلزمات بناء الهيئة بصورة تكفل التعاون على إبراز هذه العناصر كوححدات تقوم بإظهار المعاني والمضمون والوظيفة للعمل الفني .

وعنصر صغير في أحد أركان اللوحة ربما كان ذو أهمية تتوقف عليه نجاح مضمون تلك اللوحة .

والقول أن الفن "حس يطفئ على العقل" أمر يعوزه الأثبات . ولكن نحن نقول أن "الحس" إحدى مهمات اللاوعي النفسي عند الفنان ويجب أن يرتفع إلى مدارك العقل لكي يبنى لنفسه لغة سليمة واضحة بواسطتها مخاطب بها المشاهدين ونقص أفكارنا إليهم .

إن أمر مخاطبة المشاهدين ليس بالأمر اليسير . لأن العمل الفني يجب أن ينطلق من ركائز العقل الواعي عند الناس ثم يستمر في الایمال داخل نفوسهم (عن طريق العين) ليؤثر فيهم فيحسون به ثم يتقبلونه ويرضون مضامينه ليستقر في اللاشعور الباطن .

وليس الأدرك هنا يقتضي المحاكمة الرياضية حتى نصل إلى نتائج مقبولة . بل هنا العملية تختلف منطقياً إذ عملية تكوين الهيئة لها خصائص تفتقر إليها العلوم التحقيقية وهي : «الفن ذو نزعة حدسية عميقة ظاهرها العقل والمنطق وباطنها الدوق والمعرفة بالجمال والتقبل بالأحاساس للشعور الأنساني عن طريق الأثارة» .

وهذه الأثارة لا يمكن أن تتحرك ما لم تكون لها أركان رصينة وأكيدة لكي تحيي البناء الواقعي للعمل الفني في إخراجها .

هذه الأمكانيات لا يمكن أن تكون ذات فاعلية ما لم تكن ذات منطق معين يستند إلى تطبيق علم العناصر وفروع عناصر الفن عديدة تقتضي أن نعرفها علمياً ونصنيفها فنياً حتى نصل لأخراج ناجح مرموق .  
ولا بد أن يتوارد إلى الذهن هنا "المعرفة والتطبيق" نلصقنا لصقاً حثيثاً بالتقاليد الفنية وربما الأكاديمية بحيث تؤثر الصنعة والمعادلات ونهمل أهم عنصر من عناصر تكوين الحياة والفن وهو "الأبداع" .  
وعن نقول ما يلي : "أن لا عيب للشعراء في معرفة قواعد اللغة ومفرداتها والبيان والبديع وعلم العروض ... إلخ" .

ونعني هنا أن الشاعر أو الموسيقي أو الكاتب ، هل يجب أن يجدد من معرفته للأستزادة من إصالة مواهبه وإفهامه لمنازع الأبتكار والأبداع والخلق التكويني ؟ .

إن ذلك لا يفرض به أحد على النحو المعروف . فالفنان كلما إزدادت مداركه العقلية التجريبية عبر الزمان وإردادت علومه بالقراءة والتتبع وكان في حضم هذه الحياة المواتية له بملك ناحية الموهبة الأصيلة عبده يندفع لأخراج العيض المتأصل فيه مع صقل حيائي . وليس الأمر يتعلق بما يتعلمه الفنان ولكن بما يدركه حياتياً وبحس به ذو أهمية لعالمه الفني مضاف إليه علومه التي تنير الطريق أمامه كوسائل موصلة له إلى أهدافه .

وكلما إزدادت معرفتنا بالعالم الفني نظرياً وتطبيقياً عبر التيارات العالمة وملاحقة تطورها اليومي والزمني كلما انعكس ذلك العلم على ذواتنا الفنية وأغنانا بعناصر مبهذة مصقولة لتساعدنا على إدراك كثير من المزايا التي لولا المعرفة بها لكانت راكدة أو راسية في مدعر ذاتية الفنان وربما لا نجد العامل اغرك لها تظهر وتؤدي رسائلها وربما بقت عممة ومعوفاً ذو رؤوس متعددة تضاعف لتثبط نفسية الفنان علمياً وربما قصت عليه نهائياً من جراء عدم الأتقاء هذا .

والفنان كائن حي له مستلزمات معينة لدفع الفن الذي يعتنقه إلى الأمام وإن هذه المستلزمات هي العلوم والمعارف والتتبع والمشاهدة للحضارات المختلفة من خلال أعمال الآخرين ومعرفة التاريخ وأحقاب تصوره وما هي المواد والأدوات التي أعجزها وسخرها الفنانين عبر التاريخ ليكون حضارة فنية تغيب البشر إلى العيش بسعادة أكبر وترك الشقاوة والتزعزعات التفسيرية التي هي حتماً من صفات وحشية غير مؤهلة لأن تكون معه دوماً .

وخلاصة الأمر أن اندوابع والفرايز الحياتية يمكن العيشة عليها والتحكم بصمامات أمائها أو اندفاعها التخريبي بوسائل. من أبتكار الإنسان ومن هذه الوسائل هي - الدين والفن والفلسفة - وسوف لا تتبدل هنا عن مركز العلم في دوره المعاصر إلا بالقول أنه أراح الإنسان فسيولوجياً وأعطاه عصر السيطرة المتواصل على الطبيعة وتسخيرها لحياته بشئى الوجود ولكنه لم يصف إلى الضيعة على عرائزه الدافعة للبشر ولو بشعرة . والبرهان على ذلك ما يخترعه من قنابل ذرية فتاكة وآلات حربية مدمرة ... إلخ .

ورب سائل يقول هل علوم الطب وتطبيقاتها أثرت في حياتنا وهي التي نسمي قديماً بالحكمة والحكمة كانت مربوطة بالفلسفة والدين والدين كان مربوطاً بالفن . نقول أن الطب يسعى للأخذ بالعلم من أجل حياة وسعادة الإنسان ولكن محدود لا تسمح أن ينطلق بأبعاد تؤثر في مصير الإنسان الحضارية مثلما يؤثر الذي والفن والفلسفة .

ولذا نجد عنايتنا بهذه الأمور الحضارية أمر واجب بالغ الخطورة يجب العناية به وتوجيهه لصالح الإنسان وخاصة الإنسان الذي يعايشنا ويشاركنا حياتنا وحضارتنا ومصيرنا .

الفن عامل جوهري من عوامل رقي حضارة الإنسان إذا ما وجهناه إلى خير الإنسان وكل خير يستغيه الإنسان هو جمال . والجمال أحد العناصر الأساسية للفن ولتكوين الهيئة الفنية لأدماة حياتها . فروح الفن هو انجمال وفن بلا جمال يتفقد ميزة الحياة . وفن بلا حياة كجسم ميت بلا روح .

أما الصفات الجمالية فنحن نعرف مقوماتها عبر الفلسفة وعبر حياة الشعوب والأمم ومنها كان مطلق الأساليب الفنية والفكرية والتعبير بواسطتها عبر الحضارات والعصور والمعتقدات . وهذه هي صفة محركة لعالم الفن كشرابين الدم المتحرك عبر الجسم الحي . فإذا كانت لها الصفات النوعية من خلال فهمنا لجمال الفن المعبر عن مفاصدنا أدركنا عملنا الفني كعمل إبداعي له مميزات التوالد والحياة .

الفن هو من الظواهر الرئيسية في حياة الإنسان إذ أنه يولد ويحيا ويخلد إلى أمد الآدين . أي له صفات تجعلنا أن نهم له وخاصة أن هذه الصفات وإدراكها محسوس بها من قبل الفنانين غريزيا وفلسفيا لذا هم يسعون من أحدها حماية لخلود الانسان وسعادته .

وعليه فالأخذ بأمور الفن ليس من باب الهواية أو الرغبة أو اللذة أو الألم . بل هو عامل أساسي في حياتنا يندفع فيه كثير من الناس مشاهدين وفنانين كل معبر عنه بوسائله . فالفنان يخلق له والمشهد بتقبله نفسيا له وهكذا كانت عملية إيجاد الفن ذات قطبين قطب منتج وقطب مستهلك . وكلما أحسننا التقديم للمشاهد كلما كانت إنتاجنا ذات صفات إيجابية مقبولة .

وهنا نعرض لتكوين الهيئة كمجموعة من عناصر تتحدد بأرادة الفنان لتكون عملا جديدا يحمل صفات الحياة السليمة . وهذه الظاهرة في تكوين عناصر الفنية هي ناموس طبيعي ينطبق على كثير من الظواهر الطبيعية في تكوينها إن كان فيزيائيا أم كيميائيا أم بيولوجيا أم فلسفيا أم دينيا أم غيره

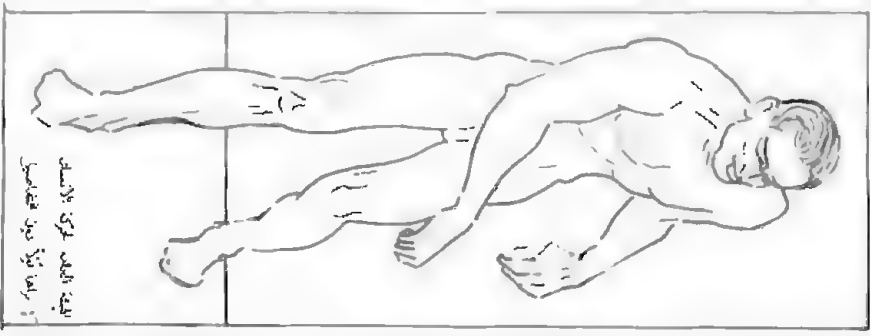
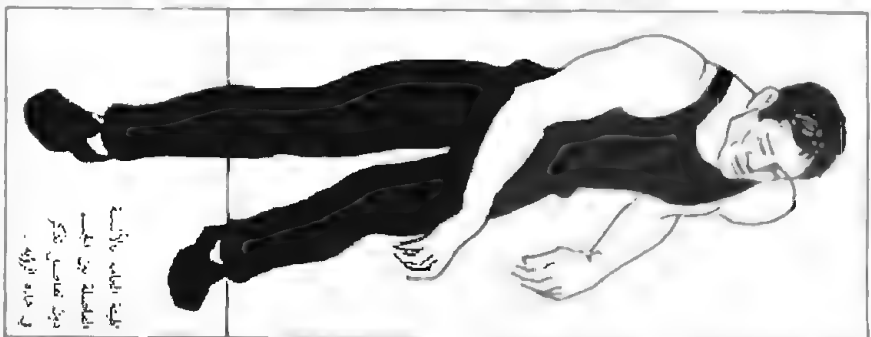
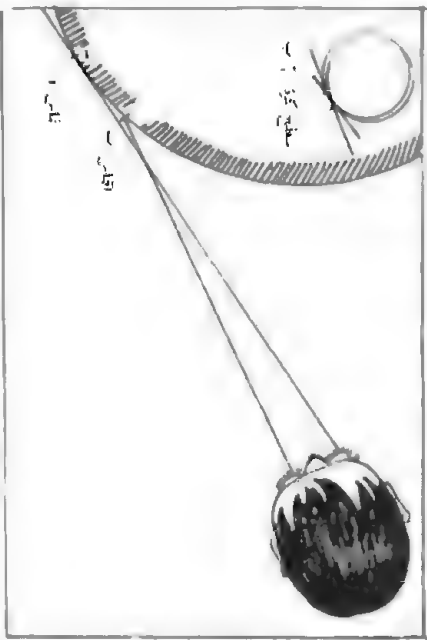
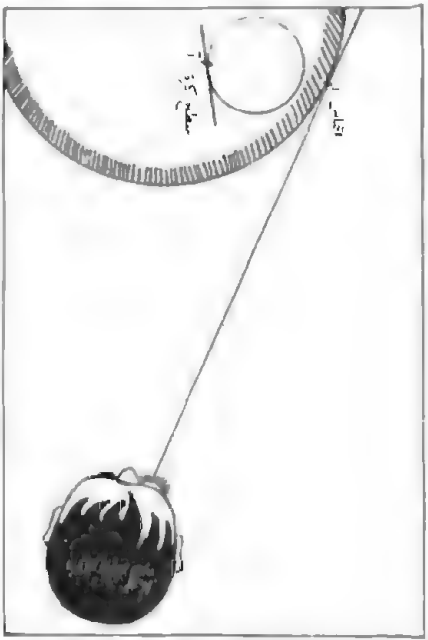
## ٢ - عناصر التكوين

وسنبين فيما يلي عناصر التكوين كعوامل تبين خصائص بعضها البعض والتأثر فيما بينها والتعاطف أو العور أو لأضمحلال أو الأندفاع أو السعي لتكوين صفات بنائية أو تشكيلية جمالية أو فلسفية أو تربوية وليس أقل على ظاهرة الصفات المتعددة للعناصر إلا من خلال صعوبة تطبيقها وإعطائها المميزات الدقيقة التي تربط بعضها البعض ضمن قوانين نوجدتها لحل معاضل العمل الفني آتيا لتكون أعمالا إبداعية أهداف والرؤية والمغزى لتعطي وحدة عامة شاملة ورمسية في إظهار مزايا ذلك العمل المنتج من وجهات نظر متعددة الجوانب والمفاهيم والأذواق والأهداف .

## ٣ - كيف يرى فنيا

إن الأجسام والأحجام التي تقع أمامنا هي الهدف في الرؤية وخاصة إذا كان لنا علاقة معها . فالجسم أو الشخص المتحرك والقادم إلينا من بعيد نرى منه عادة خطوطه الخارجية التي تمثل هيكله بصفة عامة وحين إقترابه منا تظهر تفاصيله التي تميزه عن غيره .

هذه العملية الطبيعية هي الأسلوب الأسهل الذي قد تعودنا عليه منذ الطفولة لئلا يرب جسم وآخر دون الأفراط بالخصائص الشكلية أو البحث عنها دائما وإعطاء فكرة عامة أساسية لجسم يتحرك بحون هو المقصد من



رؤيته واستوعب خطوط بنائه الخارجية التي تميزه عن غيره حتماً . وربما في بعض الحالات يحصل اشتباه في الأشخاص ولكن حين إقترابهم منا تظهر لنا خصائص الشكل الواضحة للرؤية فم منها اللون والتخطيط البنائي للجسم مع كل التفاصيل في الثياب والعضلات وقسمات الوجه والتعبير المنطوق على الوجه . . . إلخ . كل تلك المظاهر مجتمعة تمثل الهيئة العامة للجسم وهنا نؤكد حقيقة وهي أننا نرى الهيئة *the form* قبل أن نرى الشكل وخصائصه المبنية على التوزيع والقسمات والتفاصيل .

ب - الرؤية بعين مرة واحدة كما هي الحال طبيعياً

إن الرؤية بالعينين دفعة واحدة تزيد من حدة الرؤية من جهة وتجسم أبعاد الشكل المرئي من جهة أخرى . وعليه فإن لكلاً الأمرين أهمية في الفن وله مقومات ذات صلة تكنيكية في كيفية لرؤية .

فالرؤية بالعينين تطع صورتين داخل المقتنين متشابهتين وليست متساويتين بحكم اختلاف تحديد الصورة لبعد العينين الواحدة عن الأخرى بمسافة صغيرة . ولكن الأعصاب الخفية هي التي تدمج وترجم دفعة واحدة وتصوغها بهيئة صورة واحدة . ولكن نحن حيناً نريد تحديد وجه معين يقتضي معرفة طابع ذلك الوجه ومرات عدة لغرض تحديد الخطوط الخارجية نحتاج لخلق عين واحدة وجعل عين أخرى مفتوحة لألتقط الخطوط الخارجية المحددة الدقيقة كما تفعل "الكاميرا أغلب الأحيان" وهذه العملية قد نحتاجها في بداية تعلمنا رسم الأشكال والأشخاص الذين أمامنا من الطبيعة ولكن بعد تعودنا على أساليب الرؤية الفنية وكيفية معالجتها قد لا نحتاجها إلا في حالات معينة . وسنبين في الشكل (٦٢) نماذج كيفية الرؤية للهيئة والرؤية بعين واحدة وعينين وأسبابها الفيزيائية التي تربك المبتدئ حين تعلمه الأخذ بالرؤية الصحيحة .

النموذج ( ن ١ ) يمثل حركة رجل بمقاييس تشريحية رئيسية ولكن مجموعة بناء الجسم تعتمد على الخطوط الخارجية للحركة كما نشاهده لأول وهلة دون التفاصيل فعماد الرؤية هنا الحركة ونسمي ذلك التخطيط "السكيج السريع" وهذا "السكيج السريع" هو بعينه رسم للهيئة **form drawing** وربما كان رسم الهيئة سريعاً أم بطيئاً أنه يعتمد على الفرض الذي وضع من أجله أن يكون دراسة لبناء الجسم الخارجي أو يكون تخطيطاً سريعاً لدراسة سريعة معبرة لاقطة .

( ن ٢ ) يمثل نفس الرجل ونفس الحركة لابساً طاقماً رياضياً ومظهر هذا اللباس هو اللون فقط والخطوط الخارجية التي قوام تكوينها تشرح حركة الجسم كما في نموذج ( ١ ) . وكذلك يعتمد التبسيط كتنجيه لمفهوم الهيئة دون أي تفصيل في داخل الجسم أو أعضائه . والأسلوب هنا هو الأخذ برسم الهيئة فقط كما نراها لأول وهلة .

ج - الرؤية بعين واحدة للجسم أو بعينين

شرحنا سابقاً أن الرؤية لخطوط الهيئة في الأجسام تختل في عملية الرسم حيناً نرسم الجسم برؤية تعتمد على كلتا العينين . بينما يفضل أن نعتد في الرسم على عين واحدة فقط لأخراج أصح خطوط في تحديد هيئة الجسم ونبين ذلك في "النموذجين ٣ - ٤" .

( ن ٣ ) يمثل رجلاً ينظر إلى سطح كرة بعين واحدة فتلتقي الأشعة بخط القياس في مركز النقطة ( أ ) وتكون هذه لنقطة حتمية في تحديد خط السطح المشاهد دون تداخل أو دذبية بينها

( ن ٤ ) الرحل ينظر إلى سطح الكرة بعينه لينطلق شعاعان يمثلان ( آ و ب ) ويلتقيان في نقطتي التماس ( آ ، ب ) وذلك لاختلاف مركز انطلاق الشعاعين . وعليه يحصل فرق واسع بين ( آ و ب ) في تحديد مركز الخط المعين لسطح الكرة وتظهر هنا ذبذبة لرسم السطح مختلفة كما في شكل الكرة الصغيرة في ( ن ٤ ) وفي ( ن ٣ ) .

فأسلوب الرؤية الفنية والتعود عليه والأخذ به وتطبيقه أمر بالغ الأهمية في إدراك حدود الهيئة العامة والشكل يصاغ بهذه الخطوط مضاف إليه تفاصيله التي تعطي الطابع المعين الرئيسي مع طبيعة تكوينه ولأهمية الحدود الرئيسية ( الفورم ) تأخذ بها لأنها تعطينا انطباع الأساسي فنياً وللعول عليه في بناء الشكل . وهذا الفورم للشكل هو الذي يمثل طبيعة الصياغة في العمل الفني دائماً .

ونأخذ بالتحوير الفني في تخطيط الهيئة . وهي عملية خروج عن المؤلف في رسم الطبيعة والتحوير هنا يستند إلى مفاهيم فنية متطورة يستند اليها الفنان في تحويره أو بصيفها مما يترأى في العملية المنبثقة من قيم سريعة أو بهيئة مستندة إلى أصول إما قد مرت بمدارس أخرى أو مستفحة عملياً وأبداعياً من تجارب الفنان نفسه ويؤكد عليها ويمارسها كأسنوية ذات صيغ جديدة ربما لها نزعة منفردة ولكن لها سمات مرتبطة بالطبيعة من قريب أو بعيد بتعمق أو أخذ ظواهر الشمس وهذه الحالات تعتمد على نزعة الفنان وما لديه من تصور ما وراء الطبيعة وكيفية تلخيصها خلال ولادة الرؤية المرتبطة به وبنفسيته حيث تتبلور أعماله إلى درجة تتميز بشخصيته الفريدة ذات الاصلالة الخلاقة بحيث ينزع فيها إلى إيداء عناصر الفن بذكاء ولباقة .

# المبحث الثاني

## العوامل الأساسية وسرورها

- ١ - العوامل الأساسية في تكوين الهيئة وأصولها .
- ٢ - مظهر هيئة ذات الأبعاد الثلاثة هندسياً ومشاكها التصميمية
- ٣ - المساقط الهندسية
- ٤ - تكوين الهيئة لثلاثة أشكالها .
- ٥ - إغلاق الفراغ كهيئة .
- ٦ - انجمسات
- ٧ - الشكل ومقوماته الفاعلة .
- ٨ - النوصع

### ١ - العوامل الأساسية في تكوين الهيئة وأصولها

سوف نعالل الظواهر الطبيعية في تكوين الهيئة لأنها الأساس الذي نتعامل معه في العنن التشكيلية كوسائل تطبيقية لأعراض فكرية وفنية المنصور والتطبيق .

وسنشرح بالنظرية القائلة : أنكل هيئة (فورم) Form خصائص الشكل ولكل شكل له خصائص الهيئة .  
ومما أن العمل الفني المنائي من الأخراج هو هيئة حاصلة على تفاصيل متعددة لعناصر الفن فسوف نلتفت إلى ظواهر الطبيعة ونحللها فزيائياً وخاصة بما يتعلق بالرؤية الفنية .

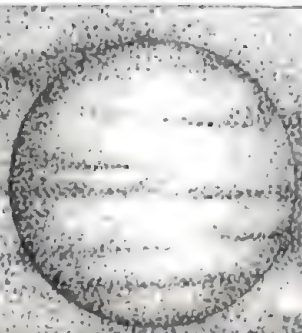
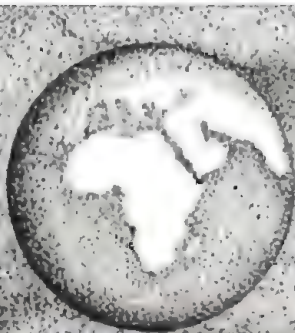
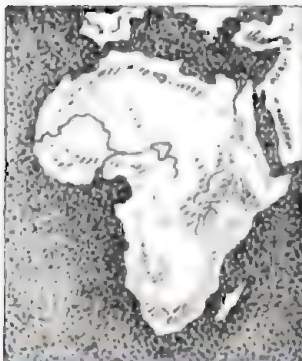
كلنا قد عرف علمياً أو فراً ذلك ، أن الكرة الأرضية عبارة عن كتلة جامدة تسبح في الفضاء حكم علاقاتها بعائلة المرات النسبية . وأن هذا الكوكب له رؤية خاصة على هيئة كرة تحيط بها الغيوم ولا يظهر من خصائص وتفاصيل ما يحدث أو يتكون على سطح الأرض أو داخلها خاصة إذا ما جلسنا فرضاً على سطح القمر وشاهدنا الأرض تسبح في الفضاء الأسود على هيئة كرة زرقاء مغلفة ببعض الغيوم الرمادية والبيضاء ، وهذا ما واقتنا به رواد الفضاء من حور صوروها للأرض

ففي هذه الحالة نطلق على الأرض هيئة كروية لا نعرف ما تحتويه من تفاصيل ولو افترضنا أننا آتين من حرم آخر كشاهدين لاغير نرى لكرة الأرضية من مسافات بعيدة

فالأرض ه ذات هيئة كروية كما نلاحظ ذلك في الشكل (٦٣) (د ١) حيث تسبح بغيوم في الفضاء الخارجي .

ولكن كنما اقتربنا إلى الكرة الأرضية كلما ظهرت معالم القارات والمحار التي على سطحها ففي هذه الحالة تظهر هي هيئة الكرة الأرضية ذات العناصر المتعددة . على هيئة خريطة عامة تظهر فيها مثلاً : قارة أفريقيا (د ٢) فالتقاره هنا تفصيل واضح على سطح الكرة . وقد تحولت الكرة الأرضية إلى أظهار تفاصيلها بحكم تقربنا منها وظهرت مساحة أفريقيا واضحة أو شكل أفريقية كما نسميه جغرافياً وأفريقيا كمساحة تحتل جزء من





سطح الأرض نقدر أن نسميها هيئة أفريقيا الجغرافيا وهي في نفس الوقت شكل لأفريقيا إذا ما توغلنا بالثقوب من الأرض لمعرفة عناصر التفاصيل المكونة منها هذه القارة . وإذا أخذنا ( ن ٢ ) وهو يمثل هيئة الأرض مرسوم داخلها القارات وخاصة يتضح بها للرؤية قارة أفريقيا . فقد أنشأنا من التعميم إلى التخصيص في النظر أي بدأنا نبحت في الأجزاء ومن هذه الأجزاء الرئيسية للكرة الأرضية القارات والبحار ومن هذه القارات أفريقيا وكما أمتنا في التدقيق في عناصر تكوين أفريقيا وأقربنا من سطحها لظهرت القارة بكاملها على هيئة خريطة وها يمكن مجدداً اعتبار أفريقيا هيئة جديدة كبيرة وذلك لأنها تحتوي على عناصر تكوينية نشائية وحياتية متعددة في داخلها يمكن لنا أن ننقل إلى التفاصيل الشكلية في أفريقيا وإلى دقائق هذه التفاصيل حيث نحصل على رؤية جديدة تختلف عن الخارطة الأساسية كما نشاهد المظهر في ( ن ٤ ) حيث تظهر خصائص الطبيعة والتضاريس الأرضية والحياتية بأفريقيا التي لها صفات تختلف تماماً عن خصائص وتضاريس القطب الشمالي أو أوروبا .

فالأكواخ المخروطية ورحاها السود وطبعتها السحابة وأنهارها التي تظهر على هيئة خيوط زرقاء ثعانية تتحرك على سطح الأرض وأشجارها السافرة التي تغطي سطح القارة على (هيئة كتل) لها صبغات تكوين وتخطيط خاص منطوري كل تلك تعطينا فكرة رئيسية تصويرية عن تكوين عناصر سطح القارة الأفريقية من حيث النباتات والحياة والتضاريس المختلفة .

وتتسم هذه الظواهر برؤية عناصر ذات صفات عامة مساندة بعضها البعض لأداء بناء هذا المشهد الذي نراه في ( ن ٤ ) وهنا الهيئة الجديدة تغيرت صفاتها عن ( ن ١ ) وهكذا إلى أن نصل إلى ( ن ٥ ) حيث نجد غابات أفريقيا موصوعة البناء بشكل تصويري يمثل الوحوش المنفردة بها هذه القارة تقريباً وهي الأسود وكيفية مشاهدتها في مراتبها داخل الغابات . وقد رسمناها بأسلوب منطوري ذو موضوع واضح المضمون .

سنستنتج مما تقدم أن الحياة حين تكوينها لها صفات عامة ذات خصائص شاملة تدل عليها ولكن حين ندقق في تفاصيلها تتحول تلك النسما إلى هيئة جديدة وهذا ينطبق على كل المراتب تماماً .

والتفاصيل يمكن أن تعتبر أشكالاً ذات بُعد وتشرح معينة كما في الأسود وفي نفس الوقت شكل الأمد يحتوي على هيئة الخرجية ذات الخطوط العامة المكونة لبناء جسمه كما شرحنا في الشكل (٦٢) نموذج ( ١ ) . ( ٢ ) .

فتكوين الهيئة يتغير طالما المشاهد والرؤية تتغير وكذلك ما ينطبق عليها ينطبق على الأشكال وكل هذه العملية هي نسبية وتصنيفية لغرض تسهيل مهمات العملية الفنية حيث الهيئة تحتوي على عناصر متعددة ذات أوجه متعددة .

ونفس التعبير يستعمل في الحياة العامة لوجود أكثر من عنصر واحد في هيئة ما .

فمثلاً نقول هيئة مجلس الوزراء أو هيئة المجلس البلدي . أو الهيئة العامة لمنظر مدينة بغداد . أو هيئة التدريس الأكاديمية وهكذا تنطبق هذه الفرضية على كل المراتب .

وكل شخص له هيئة وله شكل يمثل طبيعته وطابعه ومن هنا نتيج لنا الطبيعة أن نعرف عن زملائنا وأهنا وأصدقائنا من خصائص ودقائق هذه السمات الشخصية (صبغة الإنسان) العامة ولكن تختلف في سحنها وأشكالها طبقاً للاختلاف دقائق تفاصيلها التشريعية والتكوينية .

وينطبق هنا على شجرة أو نبتة ونعرف شكل النبتة العام (الهيئة) ولكن لو أخذنا في دراسة تفاصيلها

لخرجنا بنفس النتيجة التي خرجنا بها في الشكل (٦٣) ولو دققنا في كل شجرة أو حيوان لوجدنا له صفات عامة (هيئة مشابهة) ولكن كلما تعمقنا بدراسة التفاصيل لوجدنا أن هذه الصفات تختلف بين شجرة وأخرى ولو كانت من نفس الفصيلة وهكذا .

والهيئة تحتوي على الصفات العامة والخاصة بنها الشكل يحتوي على الصفات الخاصة وعناصرها المتعددة التي تبني ذلك الشكل المسمى بالتكوين وذلك التكوين حينما يكتمل يسمى الهيئة كما نفعل ذلك في تكوين تمثال أو تصوير لوحة أو بناء عمارة أو قصر أو ما شابه ذلك .

ويمكن لنا أن نقول استناداً لما تقدم :

أن كل ظاهرة تقع تحت العين إن كانت حيوان أو إنسان أو نبات أو شجرة أو صخرة أو غيوم أو أنهار أو جبال ... إلخ . لها صفات أساسية ذات خطوط خارجية تحدد عملية البناء الداخلي لها وهذه الخطوط أشبه ما تكون خطوطاً مختزنة هندسية الحركة والإبداع كما شرحنا سابقاً وسوف نبين ذلك في الشكل (٦٤) وتتميز هذه الحركة وعناصرها التي تسهل علينا مهمة التشكيل والرسم والنحت بحيث تعرفنا في كيفية المقارنة بين الهيئة لصياغة جسم ما أو حيوان ما أو ما شابه ذلك .

ويمكن القول أن لكل جسم أو مادة له هيئة من القارة حتى الجبل وكل هيئة لها أبعاد ثلاثة طول وعرض وأرتفاع (ولها بناء يختل فراغ) .

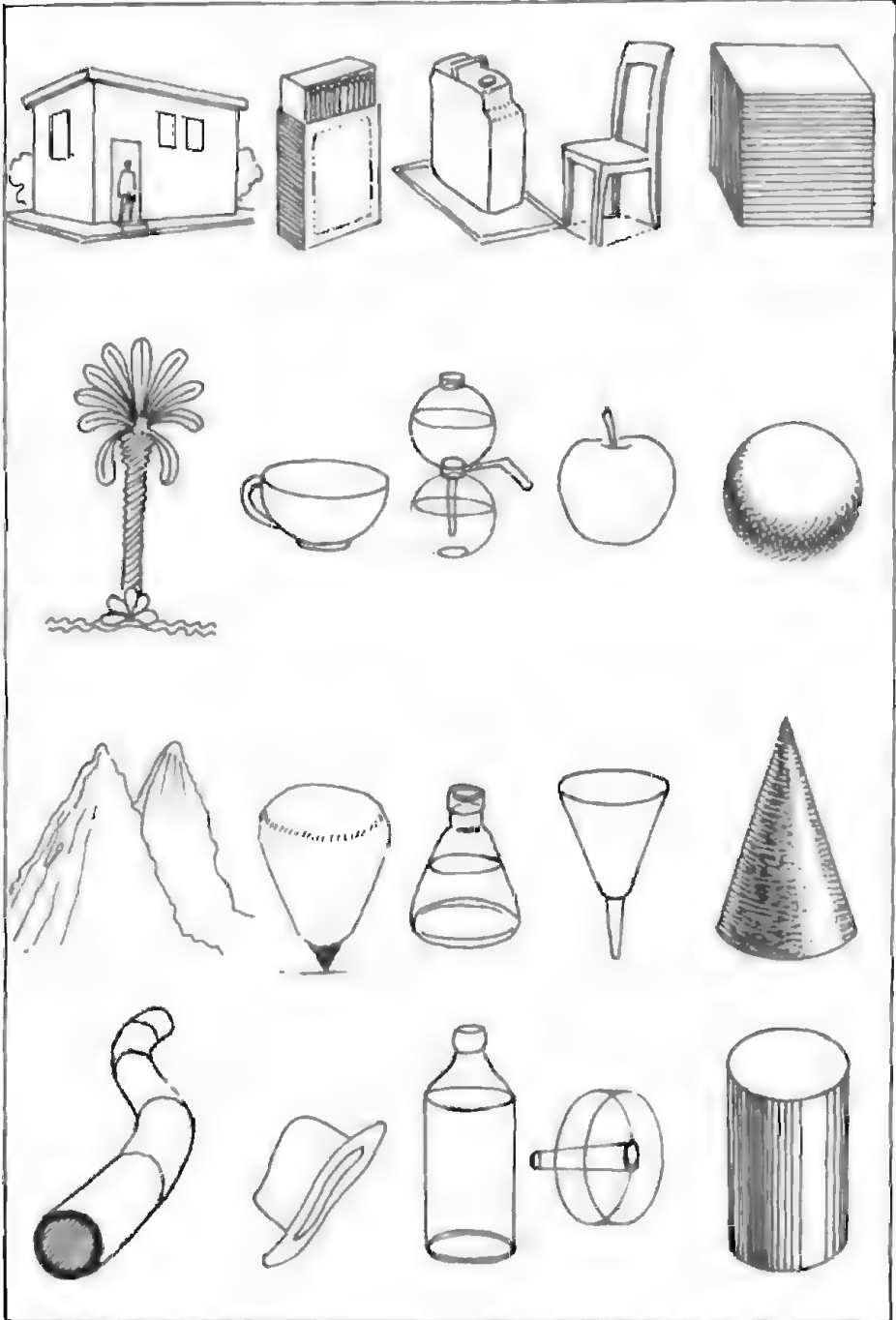
والهيئة تظهر دائماً واضحة دون تعقيد حتى ولو كانت ذات بعدين مثل سطح واحد للصندوق أو الوجه أو ما شابه . وفي هذه الحالة نفهم شكل هذه الهيئة دون الرجوع لأخذ ما نرى لعرض تفحصه . ولكي نعرف هل يحتوي على أربعة أو ستة أوجه أم له بطن فارغة .

وفي فن الرسم يجب أن نقدم نفس الأحاسيس بالهيئة والفنان له واجب هنا يجب إظهار رؤية السطوح الثلاثة للصندوق بأسلوب التلاشي المنظوري لإظهار (الرؤية الواهمة) هيئة هذا الصندوق وكأنه طبيعي حقيقي .

ولأخذ مثالاً على ذلك لو فرضنا أن نرسم متلفريون - فحتماً التلفزيون ذو شكل نسبي ينتمي إلى هيئة المكعب أو متوازي المستطيلات وهذا الجسم له مادة مكون منها لها نعومة معينة وله شائبة وربما كان له لون معين إذن في هذه الحالة يستوجب رسمه بأسلوب المنظوري الهندسي مضاف إليه ما ذكرنا من عناصر أساسية مع الضوء لأظهاره برؤية طبيعية طالما تقريباً برؤية ومشاهدة واقعية له .

والمشاهد عامة لا يتأثر برؤية صندوق بقدر ما يتأثر برؤية بيت أو دار ريفية مثلاً . ولا يعرف العلاقة التي تربط هذين الشكلين . ولكن نحن نعرف ما العلاقة هذه وما تربطها بين الصندوق والدار وهذه العلاقة هي الهيئة التي نتكهن من أن نكيفها كيفما نريد حسب العرض الفني الذي نحن بتعبه مضاف في كلتا الحالتين الملمس الخارجي والضوء والظل واللون حسب مقتضى كل عمل .

أما مساحة الأحتلال خلال اللوحة فأمر نسبي يتوقف على الحجم البشري الذي يريده ليكون وسيلة للتعبير البشري والأنشائي في مجمل هيئة العمل الفني .



فإنعمارة في البناء لها نفس الخصائص والتمثال كذلك والنوحة لها نفس الخصائص مضاعف اليها أنها ترسم على سطح واهية لها وهم منظوري مع كل خصائص التلوين . وكذلك كل الأعمال الفنية الأخرى منها الجميلة أو الحرفية .

ومن خلال هذه الخصائص ندرس أساليب تكوين الهيئات للمنشآت وكيفية تكوينها إذ ليس من المعقول حين تكوين عمل فني أن نبدأ ببناء الشباك أو الغرفة دون الأساسات العامة أو دراسة هيئة الخريطة المراد تطبيقها . كما نشاهد ذلك في الشكل (٦٥) حيث جعلنا التيسيط والتركيب البنائي أساساً لصلاية الهيئة الشكلية أما الشكل (٦٦) فهو الأعتماد على التشریح والأبعاد لتكوين صلاية الجسم . وكذلك تكوين أبعاد ثلاثة لوضع الكتل لنمشهد المركب في النموذج (١) .

فمعرفة العوامل الأساسية للهيئة هي التي تمهد لنا النصوص والصلاية في التخطيط والتلوين . وكلمنا كان مختص من الفنانين ذوي الخبرة الواسعة في هذه العوامل التي سوف نشرحها كلما كان ذو قوة مهيمنة على إخراج عمله بالشكل الذي يرضيه ويرضي المعينين بذلك .

عدا ما شرحتنا كناذج سنين أهم العوامل الأساسية لتكوين الهيئة نعلها تبدو غير منظورة من الناحية الفيزيائية :

#### ١ - استحسان العمل الانشائي

أهم ما يعزز عملاً التكويني هو استحسان العمل مباشرة من قبل الآخرين قرب مشاهد يتذوق الخط أو اللون أو الأيقاعات التشكيلية في النوحة . أو العمارة . أو قطعة الفخار . إن هذا العامل ناتج عن أدراك المشاهد وحسن إبداء الفنان المنتج وله أهمية كبرى في تكوين العلاقات المكونة للهيئة بوجه عام . أي جمال الإبداء مضاعف إليه عناصر التبوب والتعشيق والصلة .

#### ٢ - التكوين الإنشائي للفكرة السائدة في تكوين الهيئة والمعاصرة لها

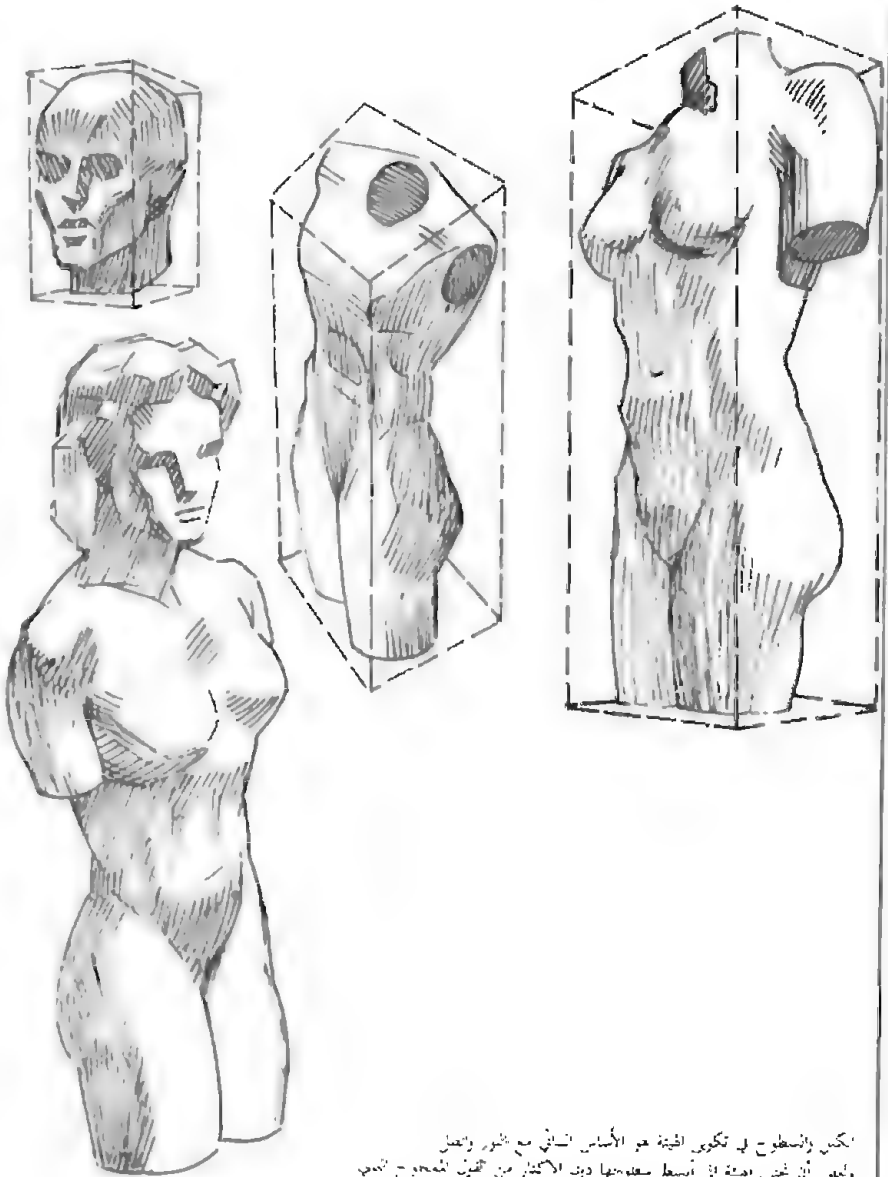
يحق لنا أن نقول أن تكوين الهيئة تنقسم إلى حلفتين . الأولى الأساليب في تكوين الهيئة تقليدياً منذ القديم وحتى القرن الثامن عشر والتي تعتمد على التقاليد المدرسية المثبتة والمعروفة والثانية هي النظرة الحديثة المعاصرة التي لا تنزمت كثيراً في المفاهيم القديمة بل تعتمد على الابتكار وطبيعة المواد المستعملة . وربما الأعتماد عن الطبيعة كثيراً أو قليلاً حسب رغبة وأسلوب وشخصية الفنان أو المعمار \* .

#### ٣ - الضوء والنور والظل

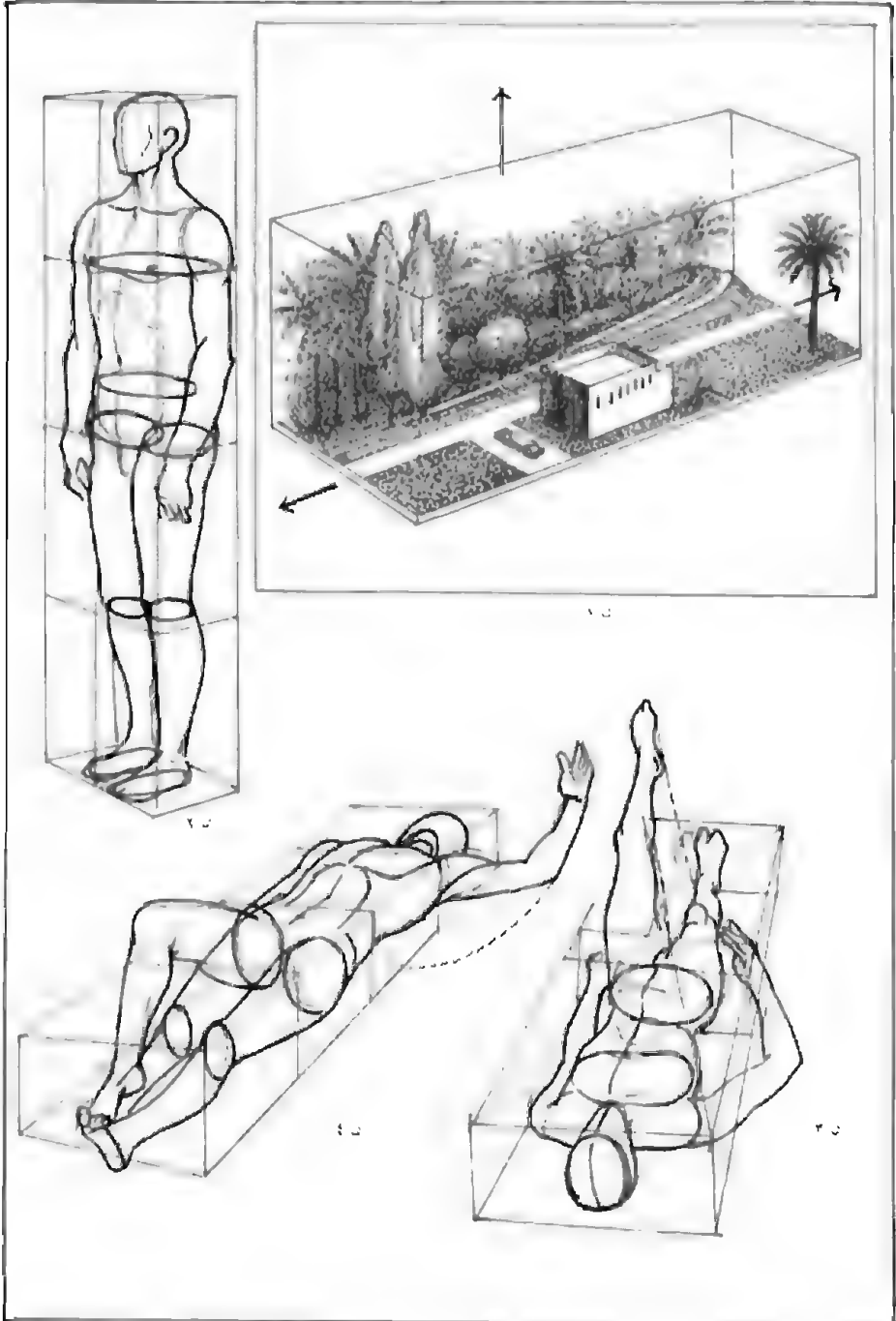
أهمية التوزيع ودرجاته ونوعية سخاه العامة هي التي تعطي التعبير النفسي والخصي للعمل الفني أي كان نوع تشكيله .

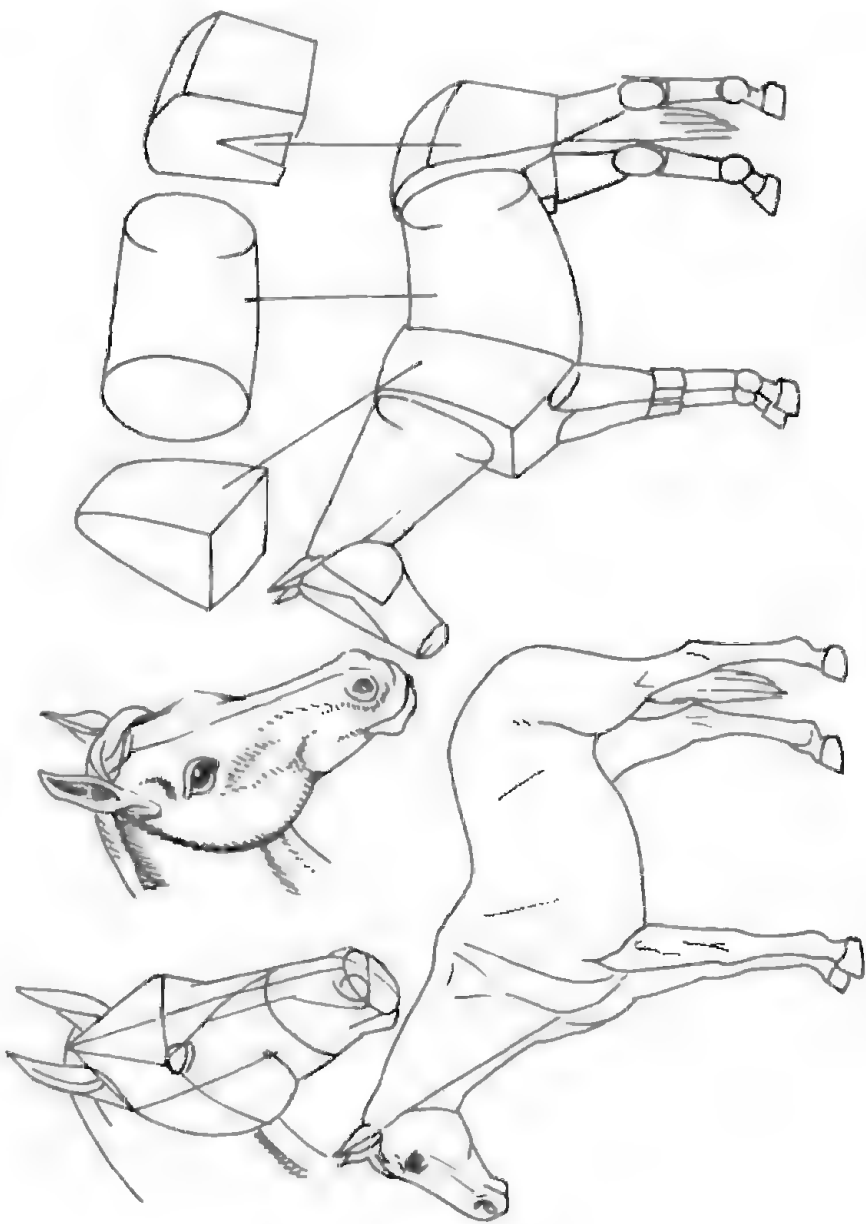
#### ٤ - الحركة والصوت والموسيقى في تكوين الهيئة

لكل عمل فني نه أسنوب صياغة في الهيئة ومن سمات هذه الهيئة نقرر نوعية البناء هل هو متحرك أم هو راكد أم مستقر .



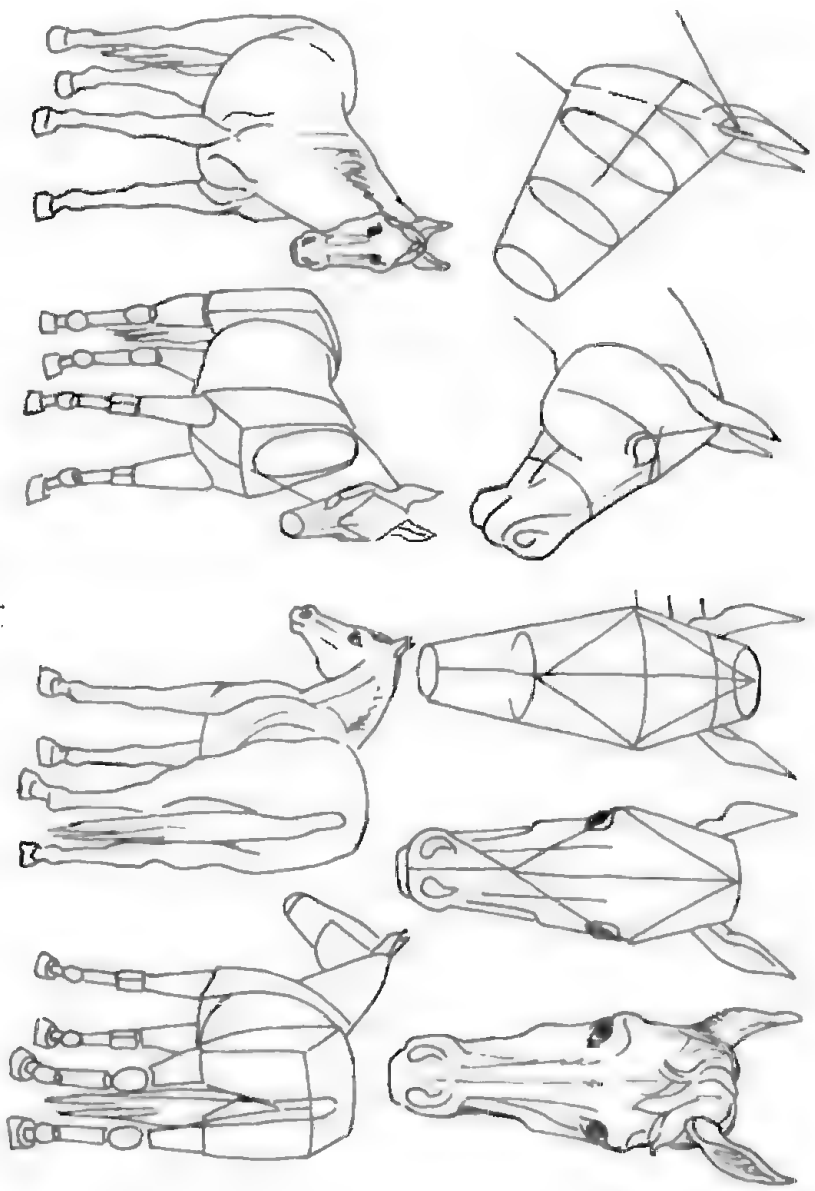
الكتل والمستطوح في تكوين الطبيعة هو الأساس الثاني مع اللون والخط  
ولعلنا أن نغتنب أهمية إلى أسهل معلومتها دون الاكتفاء من القول المستطوح الذي  
لا يفي له وعليه دراسة المستطوح أمر ضروري لمخرج هذه النتائج. فنحن إذ  
نلتفت، وما نطبق على الأشكال هذا الصدد يفتن على الحيوان والجماد  
وأحياناً على عوامل الطبيعة القريبة . يجب أن ندرس أحياناً مثل هذه المميزات ثم التغيرات







١٠



فرسم شارع مزدحم في وضوح النهار يمثل هيئة ذات حركة عنيقة وبنفس الوقت تمثل عنف الأصوات للسيارات والباعة والناس والقطارات كل تلك تعطي فكرة حركة ذات أصوات متحركة عالية عنيقة . وكذلك ملاعب كرة القدم . ننتصور ماهية الحركة والأصوات .

أما الموسيقي فتتأق من التزيين العام في الشوارع ليلاً أو سهراً وتصنيف الألوان والكهرباء والأصواء المتلافة مما تدفع إلينا بالأحاساس الموسيقي من جراء وجود هذه الألوان بشكل متحرك ومنظم تؤثر في نفس المشاهد والفنان على السواء . ونحن بدورنا نعكس هذا الأحساس على لعمل الفني .

إذا رسمنا شوارع المدينة في منتصف الليل خالية من المارة وسيارات سيكون عملنا التكويني للهيئة خالياً من الصوت أي الشعور بالسكينة والهدوء عن طريق التصوير والرسم . والعكس إذا رسمنا المنظور في منتصف الظهيرة فالحركة والصوت هما العاملان المؤثران في حواسنا حين مشاهدة ذلك العمل الفني .

#### ٥ - رمزية اللون

سبق وأن شرحنا اللون ورمزيته في شتى المجالات والحياة العامة وعند الشعوب وله دلالات لا تعد ولا تحصى في هذا الباب مما تأثرت به الموسيقى كرمز وتأثيره السياسي كرمز وتأثيره الاجتماعي وتأثيره العاطفي والنفسي وتأثيره الخيالي العام وتأثيره الطبيعي المرتبط بظواهر مشهد الكون .

#### ٦ - المقارنة المؤثرة في الهيئة والتي تؤثر على النواحي النفسية عند الفنان والعوامل التي تؤثر على المشاهد

إن من أهم العوامل الرئيسية في النجاح الفني هي حمائية نوربع عناصر الهيئة حسب مقتضيات الدوافع والرؤية الأبداعية أو الموضوعية والتي تكون الأساس أصير للأسلوب الفني المنفق مع دوافعه النفسية والحسية . ومن خلال هذه العوامل يوحد الدافع الخارجى الذي يتقبل هذه العوامل النفسية والحسية والمزئيات إلى المشاهد وكيفية التأثير بهم . وكلما ارتفعت مهارات العمل هذا بالنسبة للمشاهدين والنقاد والمفكرين كلما كان العمل ناجحاً وأصوله النابعة من صفات الفنان متكاملة والعكس بالعكس .

#### ٧ - المعاني التي تفسر الهيئة

إن جميع ما شرحناه في هذا الكتاب له الصلة الموضحة لمعاني الهيئة ولكن لا نكتفي بالتفسير المادية الناتجة عن الرؤية بل هناك دوافع وتفسير غير منظورة تفوقنا اللوحة إليها شيئاً فنيئاً وربما كانت مربوطة بالعقل الباطن عند الفنان والمشاهد توضح العلاقات عن تكوين الهيئة التي وضعها الفنان مضمنة الأشكال والحجوم والعلاقات عامة .

في رؤية الأشكال المرسومة . ربما هذه الأشكال تنقلنا إلى مدارك يكملها العقل دون وجود صورها بل (بالتداعي الحر) المنطقي المنتقل من الرؤية المادية إلى مسار العقل الباطن عند المشاهد وسميها العلاقة الروحية بين الصورة ولناظر . وهذه من أهم مزايا العمل الفني .

#### ٨ - الدراما في الهيئة وتكويناتها

نقصد هنا بالدراما التفاعل الحيواني الحي والعنيف بين اللوحة والمشاهد وكيفية نقل أفكار الفنان إلى

الجمهور والنقاد وتعتمد هذه العملية على عنف أو إساق عملية الهيمنة التصويرية ومغزاه وتأثيرها في العالم الخارجي مستمدة من عناصر تكوين اللوحة .

#### ٩ - الأحساس بالهوية

وذلك بواسطة النظر والرؤية أو بواسطة اللمس فالغالب في رؤية اللوحات تتأثر بها الرؤية . أما الفحاريات والمواد المصنوعة فنياً كالبحوت ، فالفنان والمُشاهد لا يكفيا بالرؤية بل باللمس كذلك . وما ينطبق على حس الفنان ينطبق على المُشاهد ، من حيث المادة الخام والتوزيع وأصوله التكوينية هندسياً أو طبعياً أو جمالياً وأبداعياً وذلك مع مناسيب التطور في الأساليب القديمة وحديثة .

#### ١٠ - رؤية الفنان المنتجة للعمل الفني وتقبلها عند النقاد والجمهور

لكل عمل فني وفنان جمهوره وكنما اتسعت دائرة المُشاهدين والنقاد كلما ترسخ عمل ذلك الفنان . فالعوامل النفسية والاجتماعية واستعداد المجتمع لتقبل هذا الفنان دون غيره أمر برفع من مستوى الفنان ويشجعه على الأبداع الفني ولا يسي أن الإدراك العقل والحسي عند الفنان ينضج العمل الفني مع الخبرة الدائمة الجدية والمثابرة على اكتشاف نفسه من خلال العمل وربطه بحياة الجماهير والمجتمع الذي يعايشه .

#### ١١ - العمل الفني كهيئة

هو مخاطبة الناس والحياة على مختلف مدارات أجيالها وليست أعمالاً ذاتية محدودة لا تتعدى عتبة الدار . ولذلك يسمى هذا العامل الرئيسي لهيئة العامل الأساسي لربط الصلة بين العمل الفني والمجتمع بشكل جدي وناجح . وذلك لقيام الفنان بعكس نوازع المجتمع في عمله الفني من جميع النواحي النفسية والاجتماعية وحتى الاقتصادية والسياسية .

#### ١٢ - كيف نصوغ الهيئة\*

شرح لتكوين الهيئة في العمل الفني

إن عمل هيئة تشكيلية رسماً أو تخطيطاً أو تصميمياً تحتاج إلى فهم أكثر مما نحتاجه في سماع أموسيقى أو قطعة أدبية وقد كان الاعتقاد السائد سابقاً أن العوارف بين مختلف الفنون لم تكن بيئة إلا في قضايا تفسيرها أو شرحها . والفنانون إن كانوا تشكيليين أو غيرهم فكأنهم يتميزون بآثارة الخيال والنوازع الروحية للأنتسان في جيل ما معبراً عن روحه وطابعه ووضع مفاهيم مدرسية معينة مضافة إلى ذلك العصر وفلسفته الاجتماعية الثقافية العامة .

إن شرح وتفسير عمل تشكيلي يشبه تماماً تكوين وشرح هيئة في الموسيقى . ولهذا السبب نقول شرح هيئة تشكيلية تقاس بشرح العناصر الفيزيائية المكونة منها المحتوية في مضمون الرسم أو المحث وهي في هذه الحالة تقارن بالعمل الأنشائي للموسيقى للتشابه الحاصل بينهما . ولدينا كثير من الرسامين قد عروا بأسلوب موسيقي ظاهر في تكوين أعمالهم وكثير من الفنانين تأثرت أعمالهم بالموسيقى أو القضايا التحريرية الأنسانية

كالعلاقات الاجتماعية والحب والصدقة والدين والفلسفة وقد عكسوا هذه العلاقات بروح موسيقية في أعمالهم التكوينية .

وحين العرف الموسيقي في حفلة أمام الجمهور فإن الجمهور في هذه الحالة إذا لم ينسجم مع العرف لا يمكنه أن ينهزم عن السماع بسهولة . وفي هذه الحالة نجد الطلب على عمل موسيقي أشد منه على عمل تشكيني حيث تعرض أعمال متعددة متجمعة في معرض خاص يؤمه من يشاء دون الألاح أو الفرض القسري . ومهما حصل في رؤية هذه الأعمال الفنية فيمكن للمشاهد أن يفض الطرف عند عزوفه عنها . ونعتقد أن اراغب في مشاهدة معرض ما هو في حالة رغبة أفضل للمشاهدة من سامع الموسيقى الذي يجبر على التكيف للسماع في كثير من الأحيان . والتمتع الثابتة من المشاهدة هي عملية مكتملة لتكوين الهبة الفنية إذ كل عنصر من تكامل الفن هو جزء رئيسي من النتائج الفني ، وهكذا المشاهدة المكتملة للعمل الفني والتي يقوم بها الجمهور .

وعليه فالهيئة Form هي الأعم في تكوينها إذا ما قورنت بالشكل والشكل له النزعة التطبيقية المحسوسة أكثر ولذا يحصل الخلط الدائم بين الهيئة والشكل وحتى عند المختصين . ومفهوم هيئة يمكن معرفتها من خلال الفلسفة الجمالية كذلك حيث يمكن التعبير عنها فلسفياً وإدخالها ضمن الحركة التجريدية — الرمزية — واورومانية . وحتى تستخدم في الموسيقى والأدب والرواية والقصة وهي كلمة تستخدم في الفنون التشكيلية للتعبير عن الأبعاد الثلاثة الهندسية والطبيعية في العمارة والنحت والرسم والفنون التطبيقية . وكما وضعنا في الأشكال السابقة وخاصة في الأشكال من (٦٢-٦٨) كلها بحث في كيفية تكوين صياغة الهيئة ضمن الإنسان والحيوان والطبيعة ذات الثلاثة أبعاد في الفنون التشكيلية .

وهي على العموم صياغة وتكوين الشكل لمعطى للأبعاد من قبل الفنان أو المصمم . ولا ننسى أن هناك هيئة في الأعمال التجريدية البحتة حيث توجد الهيئة المطلقة خلاله . وعنه نستنتج ما يلي :

من ينظر للأعمال الفنية المربوطة بواقع الطبيعة من قريب أو بعيد سوف يجد الهيئة متصلة اتصالاً وثيقاً برسم وتصوير الطبيعة كمواد ظاهرة المعلم من خلال تكوين ظاهري للأزياء أو مقومات الحياة من خلال عامل العصر أو الزمن .

حيث أن الواقعية يمكن أن تقرر نوع الهيئة رمزياً حيث يكون الموضوع المشاهد يقع مشهده في فترة معينة خلال النهار كأن يكون شروقاً أو صباحاً أو عصر أو غروباً ونجد عامل الرمز مربوطاً بضماد الهيئة المكونة في العمل الفني المنتج . وينطبق هذا على مدار أشهر وفصول السنة . وتعتمد الهيئة على طراز المساحة والفراغ الذي تمثله ضمن العملية الفنية . ولكن قبل كل شيء نقرر هنا كيفما كانت صياغة الهيئة يجب أن تقوم بمسرة العين وفي نفس الوقت تؤدي الوظيفة الأساسية التي تثبت من أجله تلك العملية الفنية .

والشغل الشاغل على مدى العصور الحضارية كانت الهيئة العامل الأساسي في كيفية صياغتها وبقائها وغالباً ما كان الفنان له من الأهداف في كيفية تكوينها فكرياً وتطبيقياً محال كبير ولذا فكان يلجأ إلى ابتكار الهيئات المبسطة لتكوين لغة جديدة معقدة الطرق في الرؤية والتفسير كما فعل براغ وبيكاسو في سنة (١٩١٠-١٩١١م) حيث كانا مشغولين في تأسيس الهيئة التكعيبية أو ما يسمى (بالمدرسة التكعيبية المعاصرة) .

ويعزى هذا التبسيط إلى الرواد الأوائل في هذه المدرسة ليس إلّا وسوف نجد في كل الأزمان والمدارس المتعاقبة فنياً أن رواد المدارس الحديثة يضعون مقومات جديدة حيث تغطي على المدارس القديمة التي قبلها .

وهكذا تتكون لغة جديدة وبمفاهيم صياغة جديدة لتهيئة تفرض نفسها على الجمهور وتطرد المدارس التي ما قبلها من حلبة الميدان الفني القائم بقدر أو بآخر .

كل هذه العمليات الحضارية تتوقف على كيفية صياغة الهيئة بأفكار جديدة متحركة عنيفة ولكن تحمل في سماتها البساطة النوعية الأخاذة التي تسحر الجماهير والنقاد في آن واحد . هذا من جهة ومن جهة أخرى تقاوم الرنابة والتكرار الخاصل في الرؤية والتعود عليها إما من ناحية التكوين الأنشائي أو من ناحية المعرفة والمشاهدة . ولا ننسى الحضارة الأشورية والفرعونية والإسلامية كانت تحمل صفات الهيئة المبسطة كلغة حيث أثرت موازعتها بمفاهيم المدارس الحديثة كالتكيفية والاستقبالية والتعبيرية (والزخرفية) . وهكذا كان في الفن الأغريقي والروماني حتى عصر النهضة حيث كان الارتباط الوثيق بها من جهة ومفاهيم جديدة للواقعية العلمية من جهة أخرى .

ونلاحظ عاملاً حوالياً ظهر في مدارس الغرب خلال القرن التاسع عشر والعشرين وهو عامل البحث العنيف الديناميكي المستمر عن مفاهيم جديدة للهيئة . حيث قام كثير من الفنانين الكبار الذين حملوا لواء ضد الفن التقليدي القديم . وأدخلوا صيغاً للهيئة جديدة بمفاهيم فلسفية ذات رؤية جديدة . وهم بذلك لم يبالوا ما سيكون وقع عملهم على النقاد والجمهور . ولكنهم كانوا رواداً في مضمار هذا التطور دون هوادة حتى على أنفسهم .

وعليه يمكن نقرر أن البحث عن هيئة جديدة هو الشغل الشاغل لرواد الحركات الفنية المعاصرة في العالم ونحن لا نقول كل ما كان جديداً هو جيداً بل إن هذه التيارات سوف تتغربل بمشقة لتقرر الأجيال المعاصرة أو التي تليها فيما إذا كانت ذات نفع حضاري عالي أو ردي أو يترك القسم الضعيف منها في حكم التاريخ للأجيال المساعدة .

## ٢ - تنظيم الهيئة ذات الأبعاد الثلاثة هندسياً ومشاكلها التصميمية

ينصب إهتمامنا في تكوين الهيئات ذات البعدين أن يكون وجه واحد فقط لتصميم شكل ما . دون الرجوع إلى الجسيمات كأن يكون مربعاً أو دائرياً أو مستطيلاً . وهذه العملية سهلة التطبيق إذا ما قارناها برسم الجسيمات .

وهذه الحقيقة هي التي تقودنا إلى الانتباه في وضع الجسيمات في فراغ حقيقي إذ نراعي عند إخراج الهيئة قيمة النظر إليها من جميع وجوهها . وبفس الرؤية ما يراه المشاهد . والمشاهد من هذه الناحية ضعيف الإدراك ما لم يلمس نفسه الأوجه الثلاثة المنظورية التكوينية على السطح .

وهنا تبلور فكرة أننا لا نتعامل مع أسلوب واحد في تكوين الهيئة وعلاقتها . بل يجب أن نتعامل مع عدة أنظمة من العلاقات المتداخلة فيما بينها . غير أن هذا التصميم لتكوين واحد عدة أوجه متداخلة مع بعضها ومختلفة الرؤية . أصف إلى ذلك أن كل وجه للجسم مثلاً يوصلنا إلى الوجه الذي يليه أو يجاوره وهكذا بخلاف الهيئات ذات البعدين التي تكون معينة الأبعاد في سطوحها ومقاييسها .

ولهذا السبب يضع النحات تماثله على قاعدة متحركة ليرى ويحرك تماثله إلى جميع الجوانب الجسم الممنوحة حين العمل ولأنه مسؤول عن إخراج منحوتة من جميع الجهات وله الدراية بالاعتناء بقسماتها ومميزاتها التكوينية والتشربحية والعلاقات المتعددة ضمن الهيئة .

## ٣ - المساقط الهندسية

رسم المساقط الهندسية تكون على سطح ذو بعدين ولكن ما فائدة رسم هذه المساقط للأعمال الفنية ذات الثلاثة أبعاد كالبناء المعماري والتصميمات الداخلية والأثاث وغيرها .

وأساس الفكرة أن تحليل الهيئة إلى أوجه رئيسية يمكن أن تبين لنا هذه السطوح المرسومة احتلال مساحات من الأرض أو الجدران ... إنلح مساحات معينة تساعدنا على تقسيم السطوح الفارغة التي نحن بصدددها وهكذا ونعتبر هنا المسقط الهندسي هو الشكل الذي سوف تحتله الهيئة ذات الأبعاد الثلاثة .

ويمكن لنا التصور حين التصميم أن نرسم أربعة مساقط لأربعة أوجه لحجم يشبه الصندوق ومشتقاته في الصياغة .

فالمعماريون والمصممون الصناعيون يستخدمون للأحجام المراد تكوينها أربعة مساقط رأسية توافق كل وجه من أوجه الحجم الهندسي الذي يشبه الصندوق ويمكن تقوية فاعلية الواجهات هذه الهيئة عن طريق رسم قطاعات فيها تبين العلاقات التي لا تتضح دون رسمها \* .

وتعتبر القدرة على تحليل الهيئات بهذه الطريقة لازمة لأي نوع من التصميم الإنشائي التشكيلي . والحاجة إلى مثل هذه الرسوم ليست لأظهار الأثناء فقط بل أيضاً لأهميته كوسيلة فنية لها قيمتها في تحليل الهيئة المراد إحراجها . راجع شكل الأسقاط الهندسي ( ٦٩ ) .

إن الشكل ( ٦٩ ) يمثل نماذج لما يلي :

- ١ - الأحجام الهندسية المعروفة بأنواعها الأربعة ( ن ٢ ) .
- ٢ - المساقط الهندسية التي تمثل خرائط الحجم المبني لغرض التصميم ويمثل القاعدة كمسقط والجوانب الأربعة الرئيسية التي يعتمد عليها في تكوين الهيئة معمارياً أو هندسياً أو تصميمياً وذلك في النموذج ( ن ١ ) .
- ٣ - الأضلاع الجانبية في حالة المنظور والمربع كمسقط للقاعدة وكمرجع ذو أبعاد متساوية في آن واحد وهو أساس لبناء الأضلاع عليه وعددها خمسة .
- أما الأنايب الثلاثة فهي تمثل الحجم وأمتدادها في الفراغ وهي في نفس الوقت تمثل الغلاف الخارجي للهيئة وغلافها البطن الداخلي في آن واحد .
- أي أنها تمثل الهيئة المغلفة والمفرغة كما نجد ذلك في الحفرجات المجسمة والأواني الفخارية والزجاجيات وحتى العمارات والدور .
- ٤ - ( ن ٣ ) يمثل بناء دار لينة مقفلة تماماً إذ نراها من الخارج ولا ندري ما في داخلها ولكن منطقياً نتخيل أنها وسينة للسكن والراحة العائلية المستديرة وهذه وظيفتها .
- وفي بعض الأحيان نخرق الواجهة للندار كتكملة لموضوع الهيئة الأساسية للبناء وذلك إنشاءً للذوق الجمالي .
- ٥ - ( ن ٤ ) يمثل تثال رأس فتاة من الجبس أو المرمر وهو نموذج للهيئة المفتوحة خارج التجويف النحتي أي

هذا يعتمد على المنحس في تكوين الهيئة حتى نعر بها عن شكل وحابع الفتاة فنقول أن الهيئة معتمدة على الغلاف الخارجي فقط دون التجويف .

وهناك هيئات تعتمد على الغلاف الخارجي والداحلي مثل السيارات في زينة خارجها وراحة داخلها كوظيفة وأستعمال وجمال وكذلك المتاجر والمحازن والسيارات والطائرات واليواخر ... إلخ، فهي هنا ذات هيئة مردوحة في داخلها وخارجها ، يعني هيئة ذات (غلاف وذات بطانة) إذا صح التعبير .

#### ٤ - تكوين الهيئة المرنة إنشائياً

إن الهيئة المرنة في سطوحها وخطوطها ليست بالأمر الجديد فكل سطح يعتمد على الأقواس والخطوط المتعرجة في إعلاقه يسمى بالهيئة المرنة إن كانت سطحاً أو حتماً كما فعل الإبهاليون بأسلوب الباروك المحني والنسائي (برامنتي المعماري وبرنيني النحات - القرن الخامس عشر) وخذ جميع الأشكال التي تنتمي إلى الكرة أو الدائرة ومشتقاتها ترجع في تكويناتها إلى هيئة المرنة وما علاقه كرة السلة أو أي كرة إلا ونخوي هذه الصفات المرنة في تركيبها فكيف بالفخار الفارغ على اختلاف هيئاته وكذلك النحت البارز أو الغائر تنتقل به من الصلابة النحتية المجسمة إلى نحت المرن ذو السطوح اللينة القليلة الأبعاد .

#### ٥ - إغلاق الفراغ كهيئة

حينما نرسم أي جسم أو سطح على اللوحة نعلم أن ذلك يمثل هيئة موحية في سطح سائب . والسائب هو عامل مساعد لحمل الشكل الموجب المرسوم . ونحن نرسم الشكل المخلوق بخطوط داخل اللوحة نعلم أنه يظهر هذا الشكل وهو هيئة جديدة وأن المساحة التي داخل السطح الجديد المحاط بخطوط يمثل هيئة مسطحة كاملة الصفات وفي حالات أخرى يعني ما يلي :-

أن الخطوط الحامية للتحديد ليست بالعرض والنظيق أن تكون كاملة بل مجرد إمداد جزئي فما يوحي بتحديد مساحة وهذه هي حالة مرنة في تنظيم المساحة على اللوحة . وتنطبق هذه العملية على الأشكال ذات الأبعاد الثلاثة ومرورها مع العلاقة الحاصلة وصلها بأرضية اللوحة أو الورقة . وعليه نقرر أن إغلاق مساحة ما بخطوط كاملة أمر واضح المعالم ولكن إذا كانت هذه الخطوط غير متكاملة فربما الحدود لا تكون واضحة ، والحالات المرنة عديدة وربما أستخدمها رامبرانت في نتائجه وكذلك الأنطباعيون والمصممون . وسوف نسرده أمثلة على الأغلاق ومرورها .

#### ٦ - المجسمات

تعتبر الخطوط المتصلة لرسم المجسمات خطوطاً مغلقة لحسم مغلقة أي الرسم مكون من عدة سطوح متكافتة في حالة المنظور وان عدة مجسمات مترافعة في صفوف بعضها تعطي الشعور بالأغلاق كأعمدة فوقها عتبة تعطي شعوراً بالأغلاق مع خط الأرض الوهمي . والأعمدة الموجودة في ساحة القديس بطرس على هيئة دراعي نسان تعطي شعوراً بالأغلاق وخاصة إذا كان الإنسان قادماً من الخارج ومتوجهاً إلى الكاتدرائية . أي عملية الاحتضان والشعور بأغلاق الدراعين على الزائر القادم . وكذلك السطوح المشحية تعطي نفس الشعور بالأغلاق والكرة والمتعرجات المجسمة وكل متعلقاتها توحي بنفس الشعور .





## ٧ - الشكل ومقوماته الفاعلة

إن أي سطح لا يمكن أن يكون فاعلاً ما لم يكن له أبعاد وحين تقويس مربعاً فإننا في هذه الحالة المرنة نعطي له أبعاداً من الداخل والخارج وأن كان مستطيلاً فسوف يكون فعله أوضح في مهماته الفراغية وعليه فالتعبير سيكون له تعبير داخلي والسطح انحدب تعبير خارجي وهكذا في نصف الكرة أما لكرة المغلفة فهي تمثل هيئة مغلفة لها فاعلية خارجية وربما يكون لها فاعلية داخلية مفصولة حسب تكوين هيئتها .  
شكل (٧٠ - ٦٠).

## ٨ - الوضع

الشكل المرسوم داخل فراغ أو سطح يمثل وضعاً معيناً إن كان سطحاً أو شكلاً ذي أبعاد وعادة في المحسمات والأحجام تختلف الأبعاد باختلاف وضع روايا الرؤيا المراد تكوينها في رسم الشكل وهكذا كما نشاهد ذلك في الشكل (٧٠ - ٧) حيث الأوضاع المختلفة في الفراغ المختلف والسطوح متكونة في حجوم لأغراض مختلفة منها المتداخل والمتكامل والمعاري والفراغ المرن الغير متكامل وهكذا . وكذلك نجد سطوحاً مرنة مقوسة ومحدبة في نفس النموذج مما يدل على قدرتنا للتكيف الشطقي حسب الحاجة الموضوعية والمصممة لها هذه السطوح .

العلاقة بين الأحجام والسطوح مركونة بأهداف التصميم الانشائي للهيئة ووظيفته . فمن العلاقات ما هي حركية ومنها ما هي ذات نسب وأبعاد ومنها ما هي صولية أو لونية . أو حوية . ننقلنا هذه العلاقات الى الأهداف النفسية المؤثرة فبنا درامياً أو تراجيدياً . أو علاقات بنائية مربوطة بوظائف العمارة . فاليهيات المختلفة حتماً تحتوي على علاقات مختلفة وأمثلة على هذه العلاقات في الشكل (٧٠) نموذج (٧) إلى (١٢) وكل هذه العلاقات لها أصول وقواعد مختلفة وسنسمي أسماءها .

العلاقة في :

(٧ - ٧) تمثل الشد الفراغي .

(٨ - ٨) يمثل تماس الأوجه الجانبية بنائياً .

(٩ - ٩) يمثل تماس الأركان الجانبية بنائياً .

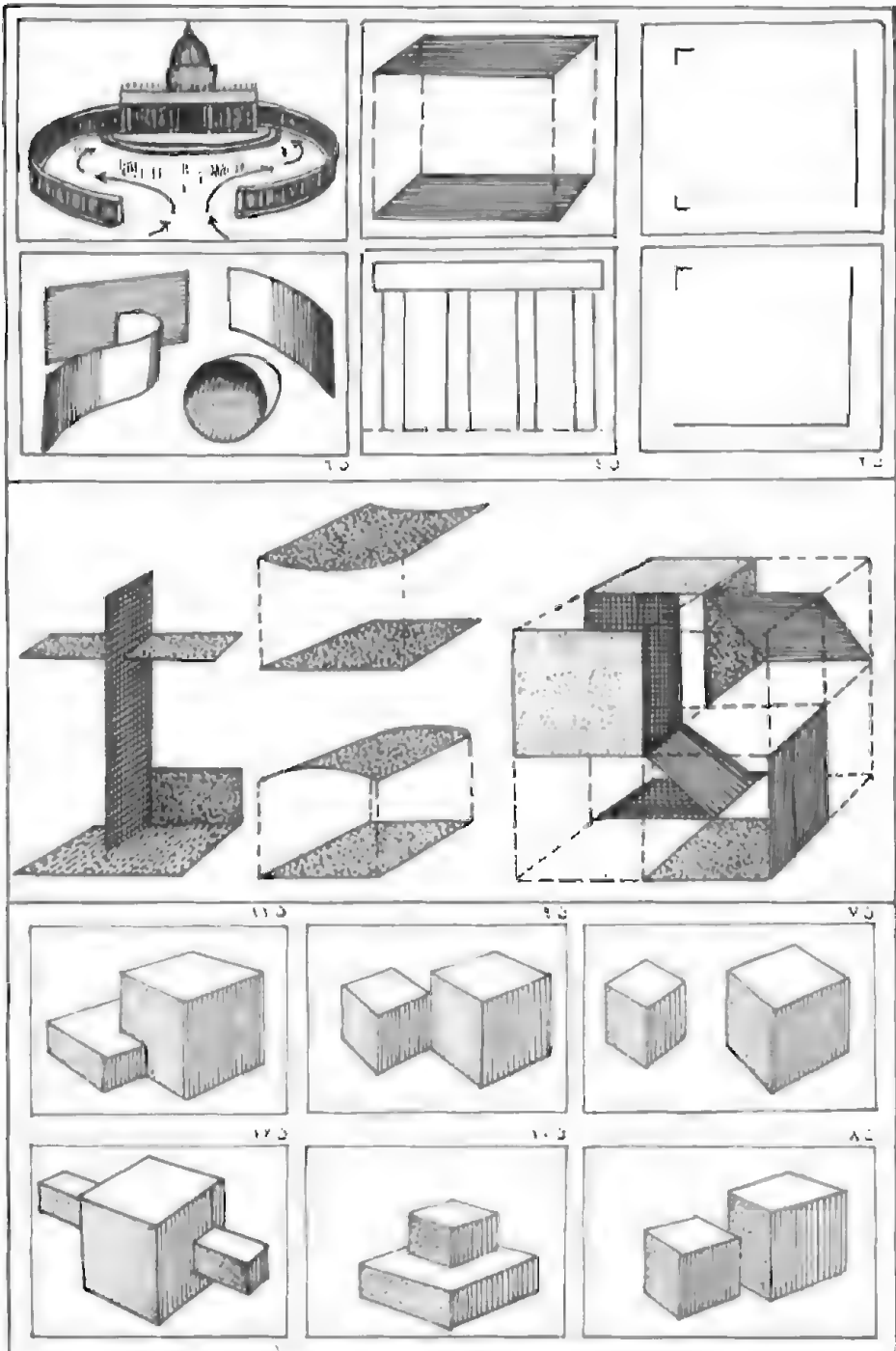
(١٠ - ١٠) يمثل التراكب البنائي .

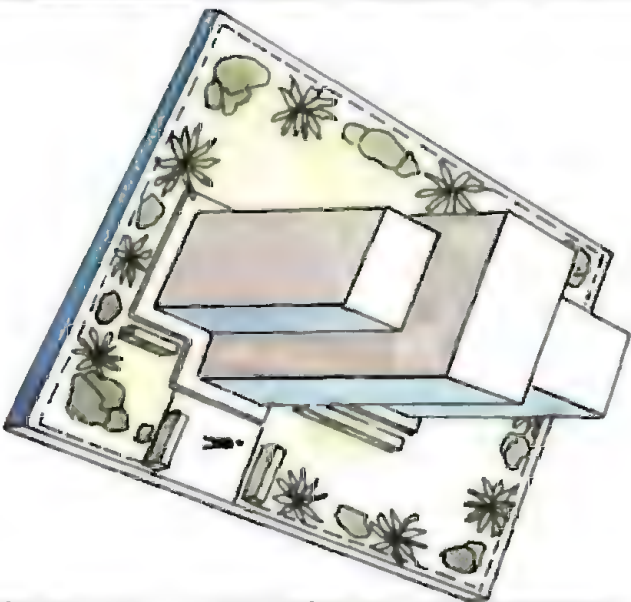
(١١ - ١١) يمثل التداخل والتعشيق المتلاحم .

(١٢ - ١٢) يمثل التداخل والأحترق في الهيمات .

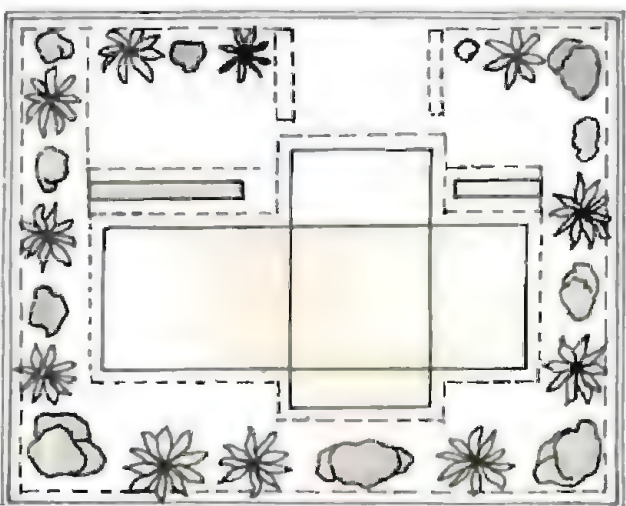
إن هذه التماذج وغيرها تمثل التوزيع البنائي للعلاقات الرئيسية بين تكوين الهيمات المتعددة الأغراض والأشكال والمساحات . وهذا ما نسميه التجميع الفراغي للعناصر وعلاقاتها .

ونفس العملية نجدها في مرونة تكوين مواد الطين أو الجبس في تكوين الأجسام النحتية المراد إنتاجها وما مررت علينا بنطبق هنا على العجائن أو اللدائن المرنة التي تشكل مختلف الهيمات في العالم النحتي على اختلاف وجود تكويناته .





٢٠



٢١

شكل ( ٢١ )

عملية التوزيع لأن المساحة وبمخاطبة تصميم المربعة مساحة الأرض وتقسيمه لعمود خشية هيكل بناء وحدانية على .

هذا الانتاج على الظاهر الخارجي للمجموعات كونه مشابهة لمرحلة بالحكمة حاليًا .

لأن داخل هذه الفئة فلا حرب ما يوجد بها الأبنية بمخاطبة تقسيمها على اثنين يتألفان كوكبيتا وثلثيتها الثانية بثلثانية مع كوكبيتا وثلثيتها

لأن هذه العمليات تستند إلى الخصائص الهندسية والمعمارية وبما يلي المواد التي سي سبها هذه المبادئ مع التربة والاصطناع

٢ - مساحة الأرض المستطيلة وكيفية توزيع مساحاتها إنشاء المزارع خشية وقد تلك مساحة إنشاء وما يلي من الأرض تراث وحدانية لعمود أصبح شكل

وبعد توزيع حالي وفي هذه المساحة توزيع ومساحة الأرض الثانية المساحة حسب وضع المساحة والمادة 'وبشأن التوزيعه من أجلية هذه المجموعة

في ٢ - نفس مساحة الأرض بالعمود بناء على هذه مساحة ذات شكل حاليه للمساحات بخصائص هندسية وهي لها تدرج مسطحة تحت مستوى

السطح مرتفع ذات نفس الخصائص والميزات الطبيعية التي توصفت في المجموعة . خصوصاً بما إنشاء الشكل المعمارية

# المنحّ الثالث

## الهيئة في الفراغ والمساحة

- ١ - مساحة الأرض .
- ٢ - مساحة اللوحة والفراغ
- ٣ - الفراغ وبما يتركب حتى يصل إلى الهيئة
- ٤ - المساحة ومادة تركيب الهيئة وأهميتها .

### ١ - مساحة الأرض

ليس من السهل التعامل مع الأرض لأن الأرض عطاؤها صعب وإذا أعطت سخت وأغدقت علينا الحياة والنزق والرفاه وهكذا حينها يعامل المعماري مع الأرض فانه ليس بعقلية الفلاح الزراع فلكل مهما مأرب منها ونحن هنا بصددنا فياً .

فقطعة الأرض لها مقومات قبل البدء ببنائها وهذه المقومات :

- ١ - مساحة الأرض الطول  $\times$  العرض بما تتناسب وأبعاد البناء المقام عليها .
- ٢ - طبيعة تكوين الأرض إن كانت هشة أم صخرية أم بين بين .
- ٣ - مرتفعها عن المستويات المحيطة بها .
- ٤ - مركزها في المدينة وهل هي قرية من الأسواق أو بعيدة .
- ٥ - طبيعتها الجغرافية وهل البناء فيها يساعد على المشاهد الطبيعية والمناخ الملائم .

كل تلك من الأمور التي يراعها المعمار وغيرها مما يساعده على البناء . وكل جزء من المتر مهم وهنا تجدد الإشارة ظالماً أن المعمار بهم بأرضه فكذلك الفنان بهم بمساحة لوجهه لأن التعامل على كليهما سواء بسواء ونحن نعرف أن أي مساحة في العمل الفني هي عماد ذلك العمل أولاً وأخيراً ونشأ الهيئة وبناءها عليها وكل ما يتعلق بذلك البناء أو الهيئة وقف عليها .

فالأرض واللوحة توأمان فمما نفس الهدف ونفس المفزى لذا يجب التعامل معهما بعناية حين تحديدهما وتحضيرهما . ودراسة العوامل المساعدة على إنجاح الهيئات التي ستقوم عليهما . ويمكن اعتبارهما الفراغ الأساسي في إنشاء البناء الفني .

فالأرض فراغ ولنا ملء الحرية في ملئه . ولكن كيف يكون ذلك الملء . إنه يتوقف على ما سوف يقوم به المعمار من بناء مدروس لأغراض وظيفية وجمالية وحياتية .

وسوف نبين هنا علاقة طبيعة الأرض وتكوينها مع المواد البنائية المستعملة حيث الأرض الصخرية تبنى بمواد صلبة غالباً مأخوذة من نفس المصدر الأرضي أو مواد مصنعة صلبة حتى تقاوم عاتبات المناخ والرياح .

كما الأسلوب المبني عليها معمارياً له علاقة تناسق وانسجام مظهري مع طبيعة الأرض المبني عليها حيث تستوعب معاني جمالية متوافقة .

وكذلك في أراضي السهول والوهاد لها أسلوب في البناء يختلف عن الجبال وكذلك تجمعاتها يتفق مع ذوق القوم الذين يعيشون بداخلها وحسب متطابعهم الحيانية .  
وتراعى المقاييس الحسابية والرياضية في تكون الهيئة وأبعادها المرتفعة ومرافقتها ومداخلها وكذلك الحسابات المالية والأقتصادية .  
شاهد شكلاً واضحاً في (الشكل ٧١) حيث نموذج (ن ١) كأرض وحريطة و (ن ٢) كنموذج للبناء المقترح كهينة مونة ذات علاقات خارجية الرؤبة .

## ٢ - مساحة اللوحة والفراغ

تتركب اللوحة من طول وعرض وفي حالة تكوينها بهذه الأبعاد يجب ويفضل أن يكون للعلاقات النسبية بين الطول والعرض كأبعاد النسبة الذهبية  $\frac{1}{1,618}$  ومضاعفاتها واشتقاقاتها كإ أن المواد المركبة منها مساحة اللوحة لها دخل كبير في العملية البنائية عليها .

ويمكن اعتبار اللوحة هيئة محضرة كمساحة الأرض تماماً للتعامل معها وهذا التعامل للوحة نبني عليه العملية الفنية المرئية بوعهم منظوري إذا كانت العملية تمت إلى الطبيعة المباشرة . كما نشاهد العملية نفسها في الشكل (٧١) حيث الأرض رسمت كلوحة خريطة (مسطوية) ومجسمة منظورياً . وهذه العملية هي إحدى عمليات التي تنشأ على لوحة مشابهة تماماً أو ما يضاهاها من الأعمال الفنية الأخرى .

## آ - لوحات الرسم

إن المتعارف عليه من الهيئات لتكوين لوحات رسم هي .

- ١ - اللوحة المستطيلة المنسوبة إلى النسبة الذهبية طويلاً وعرضاً .
- ٢ - اللوحة المستطيلة حسب حاجة الفنان إلى تكوين هيئة الأنشاء .
- ٣ - اللوحة الدائرية (قليلة الأستعمال) .
- ٤ - اللوحة المثلثية (قليلة الأستعمال) ذات خمسة أضلع .
- ٥ - اللوحة السداسية (قليلة الأستعمال) إلى آخره .
- ٦ - اللوحة البيضوية (قليلة الأستعمال) .

وسابقاً قبل أن يكشف الزيت الحالي كان الرسم بالفرسكو والتجيرا والموزاييك وهذه الوسائل تراجع في كتب تكنولوجيا الفن .

واللوحة في مقوماتها يجب أن تحتوي على الصفات التالية :

- ١ - أن تكون زواياها قائمة وأبعادها صحيحة بمقاييس معلومة تخدم الغرض .
- ٢ - أن يرقم عليها قماش مصنوع لهذا الغرض ومن النوع الكتان الجيد ومحضر تحضيراً جيداً .

- ٣ - ويمكن الاستعاضة عن القماش بالشرائح الخشبية الرقيقة (العاكس) على أن يحصر تحضيراً جيداً .  
 ٤ - وتند قطعة القماش على إطار خشبي قابس للحل والشد لغرض فك اللوحة عند المقتضى ونقلها من محل إلى آخر ثم شدّها على الأطار الخشبي مرة أخرى .

إن قماش الكتان كوسط للرسم عليه بالزيت أمر معروف هو أحسن أنواع الأقمشة القابلة للغطاء في هذا الموضوع وأغلب العمل الزيتي من بعد القرن السادس عشر يستند إلى تحضير قماش الكتان رغم أنه قد استعمل قديماً من قبل الصينيين والفراعنة وكان ذلك بواسطة لصقه على سطوح من الخشب أو الجدران النظيفّة الجافة والرسم عليه .

#### ب - القماش . أنواعه وتحضيره

لا يمكن الرسم على القماش إلا بتحضيره بمواد لزجة غير شفافة لمنع تسرب الألوان الزيتية والدهونات إلى داخل نسيجه . ويحضر نوع خاص منه حيث سيكون ذو سمك معين وخشونة في سطحه معينة تفني بالغرض والمهدف الذي نرسم من أجله وكلما حسن النسيج أثر على عمق الرسم والتكوين وكلما كان الكتان رديناً أثر على نتائج العملية .

ويمكن تحضير القماش بطليه بمواد عازلة غير فائبة للتزق أو الانفطار وهذه المواد هي الغراء الحيواني وأفضله غراء لأرانب وطلاء اللوحة بطبقة رقيقة عازلة . ثم أخذ مادة أو كسيد الزنك الأبيض وحفظه مع نسبة مناسبة من دهن الكتان والغراء بالنسب التالية حيث يعلّى جميعاً على النار ويتم تبريد ويطلّى بها طبقة واحدة وفي أغلب الحالات بطبقة أخرى فقط حيث تنشف بمدة لا تقل عن ٣٦ ساعة . وربما أكثر . ثم ننعم بكاغد الصقل نعيمياً خفيفاً حتى لا يؤثر السطح على تآكل الفرش الزيتية أو يعطي خشونة غير مرغوب فيها .

الزنك ٥٠ %

دهن الكتان المصفى بقليل من التريتائين ٣٠ %

شمع أو كلسرين ٥ %

غراء ١٥ %

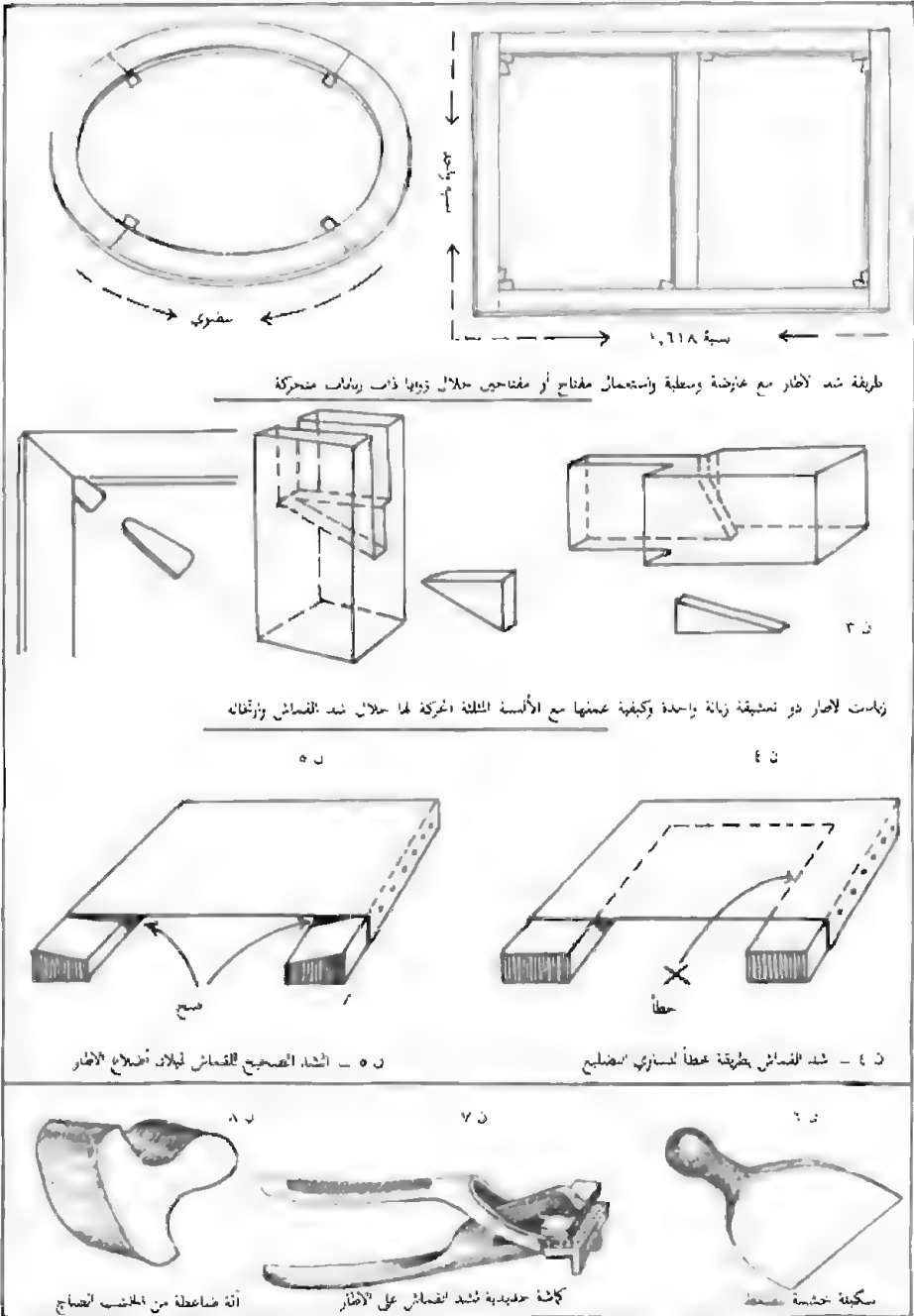
تخلط جميعاً بحرارة فوق المتوسط ثم يرد المخلوط ويطلّى به قماش اللوحة .

وهناك طريقة أخرى غير عميقة وقليلة الاستعمال نذكرها للاطلاع وهي استعمال مادة الكازاين المستخرجة من اللبن الرائب أو الجبن الطريء وهو هنا يقوم مقام الغراء ويطلّى به سطح القماش بطبقة ثم يضاف إليه شيء من دهن الكتان النقيء ويطلّى بهذا السائل سطح القماش عدة مرات إلى أن ينشف ويمكن الرسم عليه أو يضاف إليه مسحوق الزنك للطلاء به وإعطاء سطح اللوحة لوناً أبيضاً ناصعاً كمرّاع عصر المحولة الفنية . وعلى الغالب الجهة الخلفية يترك القماش دون تحضير .

#### ج - كيفية شد القماش

يشد القماش على إطار من خشب أو يلصق القماش على سطح أملس يكون من الخشب (العاكس) أو المبرونائيت "المقوى المضغوط" وعلى الغالب تستعمل الأطر الخشبية للشد عليها الأقمشة لهذا الغرض . وسوف نتكلم عن المزايا العملية لشد اللوحة .

- ١ - الخشب المستعمل لهذا الغرض يجب أن يكون من نوع سمح جيد وناعم مصقول وحاف حتى لا يتنوى . وخاصة بلادنا حارة إذ تبلغ صيفاً درجة الحرارة بين ٤٨ - ٥٠ درجة سنغراد .
  - ٢ - يجب أن يكون الخشب بحكم الصنع وروايه ومفاصله جيدة التكوين فإن كانت اللوحة مستطيلة أُنزِجت الزوايا ٩٠ درجة بحكمة وكذلك مفاصلها كما سشرحها في الشكل (٧٢) وصنع لهذه الروايا مغايب نشد بها الرخاؤه خلال الصيف أو الشتاء أو عند المقتضى .
  - ٣ - نشد اللوحة على هذه الأطر بالطرق المألوفة لدى المسامير إلى نصف طوها حتى يمكن تغييرها عند المقتضى .
  - ٤ - إنصال زوايا إطار اللوحة يكون بواسطة ألصقة خشبية معشقة بحيث تثبت المغايب بداخلها وبذلك يمكن التحكم بالشد حسب الرعية والحاجة وبسهولة متبسرة عند اختلاف درجات الحرارة المتباينة صيفاً وشتاءً وأما الأطارات الكبيرة فيفضل أن تنوسطها عارصات لغرض المحافظة على هيئة الأطار وجعله متين الشد والشكل .
  - ٥ - تعمل حافات لأطار الخشبي مائلة إلى الداخل والخافة الخارجية ناعمة لتلا تقطع قماش النوحه مرور الزمن (شكل ٧٢) .
  - ٦ - شد القماش يفضل شده بخفة ودقة واعية ويمكن لنا فلك القماش أثناء التحضير إذا وجدناه قد ارتجى ويجب أن يكون ذلك قبل الحفاف وإعادة شده مرة أخرى وبذلك نكون قد ساوينا السطح كما يجب . أم اللوحات الكبيرة إذا أردنا نقلها من محل إلى آخر فيفضل فكها ولحمها على هيئة أسطوانة مناسبة القطر بحيث يكون السطح المقل أو المرسوم إلى الخارج وليس إلى الداخل لتلا يتكسر السطح المخضر أو اللوحة المرسومة وحسب الرعية في أرجاع اللوحة على الأطار شدها بنفس الدقة والنباهة والطريقة التي شرحناها سابقاً .
- المسامير المستعملة لشد اللوحة هي من النوع القصير المستعمل في تنجيد الأثاث ويوجد منه نوعان . نوع حديدي يتأكسد وهذا لا يفضل ونوع مصنوع من مادة الألومنيوم غير قابل للتأكسد فيفضل استعماله وإذا لم نجد من النوع الثاني في الأسواق يمكن طلي المسامير الحديدية بطلاء أبيض وبعد النشاف تستخدم لهذا الغرض . وهناك كباش حديدية تستعمل لشد القماش حين دق المسامير على الأطار وهذه الكباش لا يمكن أن تمزق القماش خاصة إذا عرفنا كيفية استعمالها أثناء عملية الشد .
- هنا لا يسعنا إلا أن ننبه عن أنواع القماش .
- لا يستحسن أن تستعمل الأقستة المخملية النسيج بحيث تكون ذات قابلية عالية للأمتصاص حيث أن هذا النوع من القماش لا يجعل اللوحة أن تعيش مدة طويلة حيث تساعد على التفتك اللوني والتكسر ثم التلف ويصل القماش ذو الأمتصاص المتوسط أو القليل له سطح متوسط الحسونة أو أكثر حسب الرغبة في نوعية التحضير . حيث انتماسك في النسيج يساعد على دوام اللوحة لسنين طويلة وعدم تغير ألوانها أو تفككها .
- ردائنا نفضل القماش القليل الأمتصاص لضمان أفضل النتائج في التحضير والأدما عبر الزمن .
- ها أعطيت نموذجاً واحداً لتحضير اللوحة الزيتية وذلك لبيان أهمية هذا التحضير للوحة . وذلك لأنها للفراع والقاعدة التي ترسم عليها اللوحة .





ولا يسعنا إلا أن نقول : اللوحة هي الساحة التي يجول فيها الفنان لتتاج العملية الفنية كالفارس الذي يتحرك في ساحة ملعب الخيل وبسرعة لكسب جولات مسابقاته المطلوبة .

فالفرع الجيد والسطح الجيد يؤدي إلى نتائج جيدة على الغالب وخاصة إذا كانت الخبرة التي يقدمها الفنان من النوع الجيد .

إن كل ما تقدم شرحه غايته تحضير الفراغ المناسب لعملية الخلق الفني عليها وسبق أن شرحنا في باب الفراغ أهمية هذه السطوح حيث يبنى عليها الأبعاد الثلاثة للكتل والحجوم والهواء واندخ الملائم للبناء الفني من هدوء صوتي أو موسيقي لوني أو عنف درامي أو جمالي أو ديني إلى ما هنالك من مذهب في الرؤية الفنية يظهر علاماتها خلال إملاء الفراغ مربوط عميقته بهذه المذاهب وغيرها من المذاهب الحديثة .

### ٣ - الفراغ ولما يتركب حتى يصل إلى الهيئة

لا يمكن لفراغ أن يتحدد دون أبعاد والفراغ هنا على نوعين فإن كان مساحة فله طول وعرض وإن كان دائرة فله مربع نصف القطر في النسبة الثلاثة لأبعاد المساحة .

والتعامل مع المساحات كفراغ غير التعامل مع المجسمات كفراغ فكل فراغ مجسم على هيئة كتلة يُقاس حجمه بصرب الطول في العرض في الارتفاع أما إذا كان الفراغ كروياً فيحسب حجمه بأخذ مكعب نصف القطر تضرب في ٣ : ٤ كنسبة ثابتة .

أما مساحة سطوح هذه الحجوم فتؤخذ كالآتي :

المكعب ومتوازي المستطيلات :

١ - المكعب مساحة سطوح واحد  $\times$  العدد ٦

٢ - مساحة متوازي المستطيلات يؤخذ مساحة كل سطحين متقابلين مضروبة في العدد (٢) وتجمع النتائج الثلاثة فيصبح عندنا ناتج مساحة السطوح الستة وهكذا .

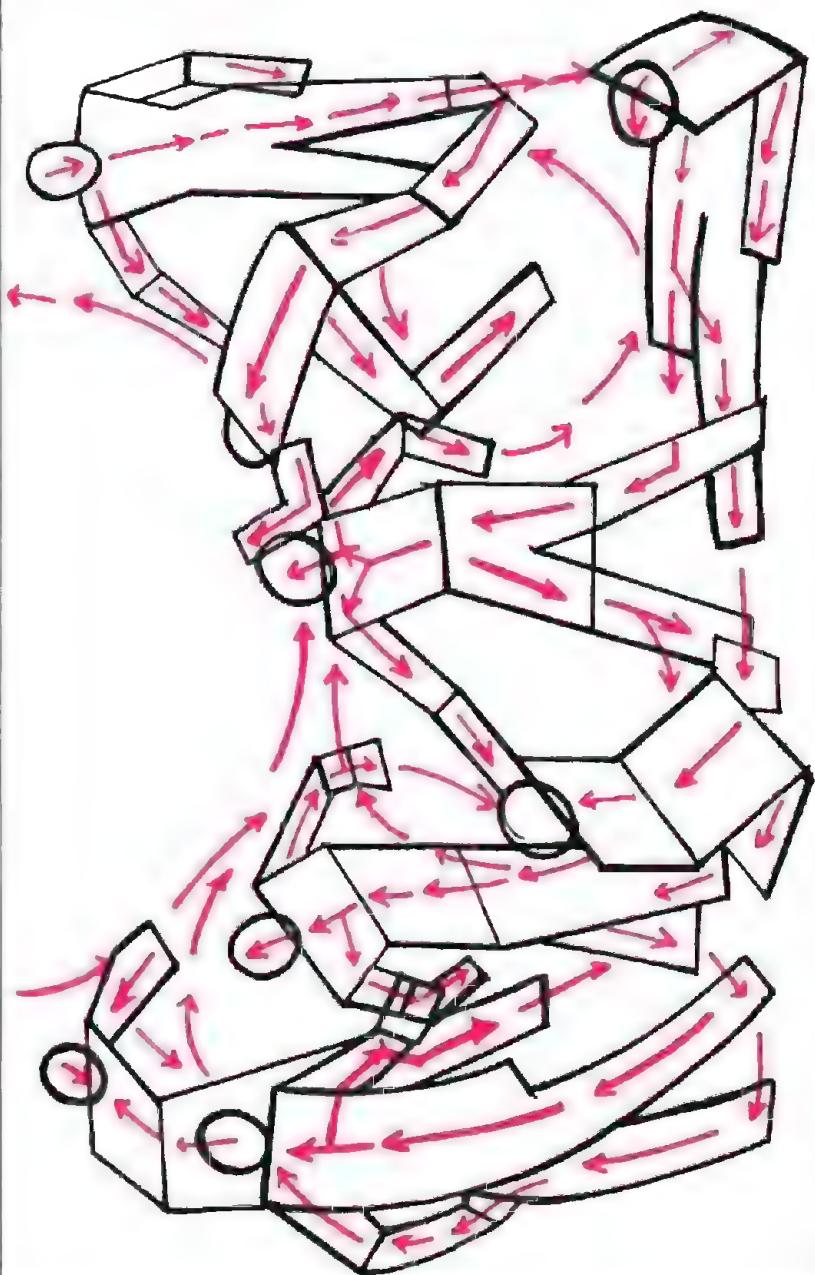
٣ - الكرة يؤخذ مربع نصف القطر في أربعة أضعاف النسبة الثابتة ، فينتج عندنا مساحة سطوح الكرة .

إن الأسس التي تنطبق على معاملة السطوح الهندسية المرنة هي تقريباً نفس الأسس التي تنطبق على الأحجام الهندسية المرنة والصلبة من حيث تشكيلها ضمن مساحة الفراغ الذي نشغل عليه إن كان ذلك الفراغ مساحة أرض محاطة بأطار هندسي أو مساحة لوحة محاطة بنفس نوعية ذلك الأطار .

وستبين هنا التكوين المختلف الساكن والمتحرك للهيئة ضمن الفراغ . إن كان لوحة أو ورقة أو مساحة أرض أو مخططها .

التعامل هنا مع مساحة اللوحة ذات الحدود المعلومة أو مساحة الأرض بنفس وضع تلك الحدود .

نحن ننظر للطبيعة كفسانين للتعامل معها وربما نقلها إلى سطوح لوحاتنا بالشكل الذي نرتضيه هذا من جهة . أو لدينا أفكار حرة أو مقيدة بمجاذب معينة نروم نقلها في أعمالنا كمواضيع أساسية تهدف تكوين الهيئات المنشأة على هذه السطوح كفراغ تتحرك فيه لجمال تشكيل معبر فيه عن رؤيانا للأفكار المحدودة أو اللامحدودة أو المربوطة بالطبيعة التي نتعامل معها إن كان إنساناً أو موطراً أو لوحة تجريدية أو تعبيرية أو تاريخية أو



رسم شخصية معينة لأغراض التذكير والبقاء أو استحضال الرؤية الآلية من خلال رسم هذه الشخصية في العمل الفني لأغراض إبداعية عامة كانت أو داتية .

ونحن نعرف أن التعامل مع هذه الفراغات يستلزم معرفة في كيفية وضع وحركة هذه الوحدات داخل هذه المساحات .

ولنأخذ مثلاً

لا بد لنا لأن نثير إحساسنا بتأثير شكل ما داخل لوحة محددة بإطار ، لأنه أن نصنع ذلك الشكل ضمن هذه المساحة بوضع يحرك مشاعرنا نحو . وكلما كان الوضع للشكل مختلفاً عن سابقه كان له تأثير جديد يتفق مع هذا النوع من التعبير نسبة لحركة وضعه ضمن الفراغ .

وسوف نشير إلى حركة وحدة هندسية داخل فراغ ما .

إذا وضعنا وحدتان هندسيتان ضمن فراغ مؤثر بصرياً . (مستطيل ومثلث) كما هو في الشكل (٧٤) داخل مساحة محددة ذات حدود معرفة كما في النموذج (١) سيكون وضعها بشكل معين ما ولكن إذا تغير وضع هذين المستطعين من (ن ١) إلى (ن ٢) سوف يكون حسناً شعوراً مغديراً عن النموذج الأول حيث التشكلان كما نحالة الاستقرار فأصبحتا خالية الحركة . والنسب في ذلك إلى تغيير الوضع المادي البصري لتغيير الحركة المرئية . وستنتج هنا قائلان : لا يمكن لوضع أي شكل أن يكون مطلباً بل متأثراً بما يحيط به من حدود وفراغ وهذه العملية بالذات تؤثر مادياً على صياغة معيثة . وهو أمر نسي نرفسه نحن حسب الحاجة الفنية المنحة حيث يرتبط بالمساحة التي يقع عليها العنصر البصري .

وبن كانت الأحجام أو المساحات هذه واقعة في صحراء فسوف لن يكون لها رابطاً يؤثر فيها وربما سوف لا تأخذ بحركتها المقلوبة أو الراكدة مثلاً . أو مثلاً إلى اليمين أو إلى اليسار . لأنها تستنتج ما يلي :

ما يحدد الوضع البصري هو حدود المساحة المقرر إقامة الأشكال داخلها أي تحديد الفراغ يحدد مركز العناصر التي في داخله وهكذا .

وقد أجريت تجارب نفسية سيكولوجية على الأطفال ونوع من قروود الشبانزي اعتادت على رؤية أهرامات أو مثلثات بأوضاع ثابتة قائمة وحينما أديرت هذه المثلثات إلى درجة ٦٠° كان كل من الأطفال أو القروود أن أمالوا برؤوسهم نحو ميلان هذه الأهرامات أو المثلثات بمقدار يناسب لها رؤيتها وكأنها قائمة كالوضع الصحيح الذي اعتادت عليه سابقاً .

وسوف نأخذ مثلاً في النموذج (٦٥،٤،٣) من الشكل (٧٤) نحن هنا نحرك الأوضاع كما يلي :

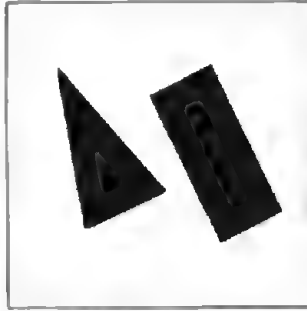
(ن ٣) يمثل مرعبة غامقاً داخل مستطيل نحالة الركود فإذا حركنا الإطار لتدريج للوحة وأبقينا المربع على وضعه الأول فكان الأمر يختلف تماماً إذ يشعرنا الوضع الجديد بحركة فلق للوحة الموضوع على سطحها ذلك المربع كما في (ن ٢) .

أما في (ن ٣) فنحرك المربع من الاستقرار إلى الترقق وجعلناه وفقاً على إحدى رواياه نحالة فلق فيكون الشكل للمربع فلقاً دون المستطيل (إطار النوحة) .

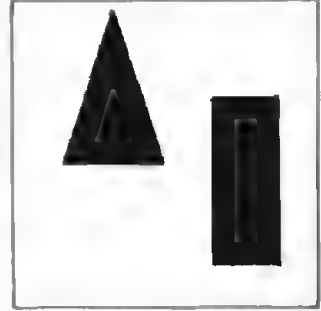
شكل ( ٧٤ ) العلاقة بين حدود الفراغ وتكوين الهيئة وحركتها ساعاً نوضح الأطوار المحدد للفراغ



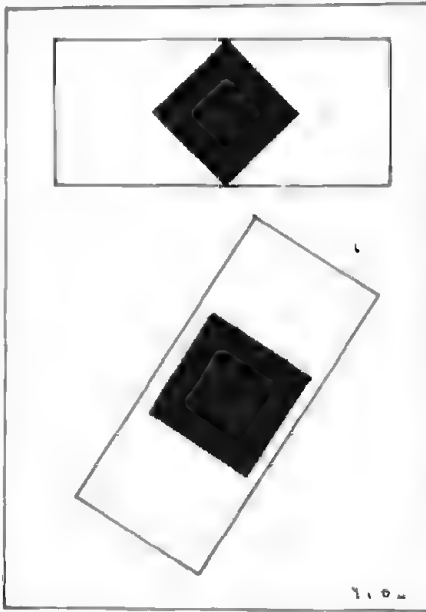
حركة نصف لفة ونصف مسطرة



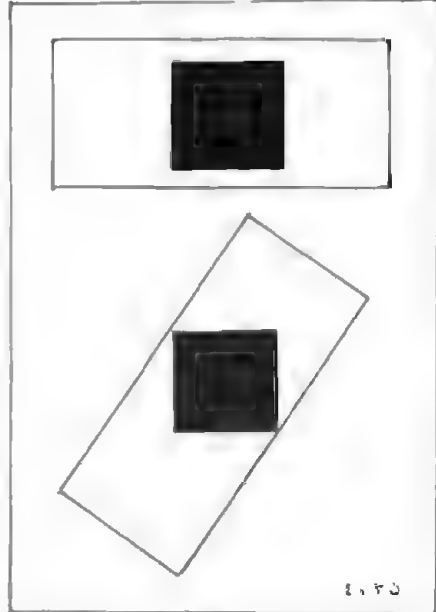
حركة واضحة ولفة بالنسبة إلى إحداهما



حركة زائجة ومسطرة بالنسبة لأحدهما



٦٠٥



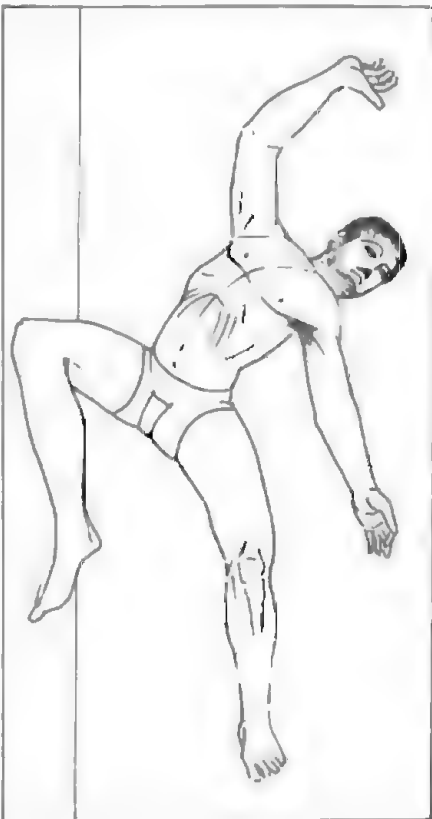
٤٠٣

٦٠٥ - عنصرين مختلفين داخل المربع في ١ وتحركان كهيئة تختلف مركزها داخل الفراغ أما في ٢ ب فهو يمثل عنصرين مختلفين من ١ وذلك في الشكل نوع الحركة التي بين بين

٦٠٣ - يمثل مستطيل وداخله مربع تتوازي أضلاعهما فبال على أن العنصر داخل الفراغ مستقر أما ٤ فيمثل نفس المربع بنفس الوضع ولكن حدوده تحولت فظهر وضع الفراغ والعنصر الذي داخل غير مستقر

٦٠٥ - المربع عن هيئة معين داخل المستطيل يدل أنه غير مستقر ٦ المربع والمستطيل متوازيين ولكن الحركة للمستطيل غير مستقلة وهي مائة مع فراغ بحيث تظهر لفة دايرة الحدود إلى السقوط

۲۰



۲۱



۱



إما في (التودج ٤) تحرك اللوحة والمربع المستقر داخلها وأضلاعه موازية لأضلاع اللوحة ولكن كلا الطرفين متحركاً ليكون عدنا نشعور بالحركة الفلقة للوحة وما في داخلها عامة بحيث معتقد شعورياً بأن اللوحة مع عناصرها سوف تسقط إلى جهة ما . ونشعر أن مساحة المربع الغامق سوف يكون على هيئة معين جديد . وهكذا حينما نرسم أي حركة نجسم متحرك داخل اللوحة مثل ميلان رجل راكب دراجة هوائية . فحركته تختلف من حيث عمادة الدراجة الهوائية على الأرض أو ميلانها مما يشعربنا بالحركة الفلقة الغاية للسقوط وهكذا في حالة الرقص والتمثيل على المسرح مكل من هذه العوامل تلعب دوراً ميمراً في الحركة ومنها في أعمال التصميم والأنشاء التصويري للبهات وتصميم الإعلانات وحركة جسم الإنسان كما في الشكل (٧٣) حيث نشرح حركة جسم الإنسان ونكويه ضمن الفراغ المنشأ فيه على هيئة سطوح ومسامت تحرك بأسلوب الحركة والرؤية المادية مما يجعلنا أن نعيش ونتتبع هذه الحركة للأحسام المحمية حركة آية هدسياً ونناقضات مختلفة معبرة كما هي مؤشرة باللون الأحمر فإذا تتبعناها وحدنا ذلك الفاعل المؤشر بالأسهم والذي لا يظهر في الشكل (٦٠) لأنه مربوط جوهرياً بحركة أجسام الرياضيين ولكن بشكل خفي .

ورى في الشكل (٧٥) رسم رياضي متحرك .

إن هذه الحركة لم تتغير فيزيائياً بل الذي تغير الحصر الأطاري للمساحة أو الفراغ أو اللوحة المخبطة بذلك الرسم وحركته .

#### ٤ - المساحة ومادة تركيب الهيئة والهيئة

##### أ - كيفية تركيب الهيئة داخل الفراغ

مفهوم تركيب الهيئة يتوقف كما قلنا على :

- ١ - الحجم والمساحات ذات البعدين .
- ٢ - الحجم والمساحات ذات الثلاثة أبعاد .
- ٣ - نوعية وأبعاد الفراغ المقام في داخله تكوين الهيئة .

وكثير من العمل الفني في انعام يستند إلى هذه الظواهر الرئيسية وكما يلي :

١ - الحجم والمساحات ذات البعدين يدخل في ضمنها جميع الأعمال الشرحية الحديثة إن كانت ذات بقع هندسية (مساحات) أو بقع حرة لونية . وكذلك يدخل في صلبها الأشكال والحجوم التي لا تحتوي على المنظور أو البعد الثالث . ولكن جميع تشكيلاتها تخضع إلى عناصر اللون وإيقاعاتها المختلفة وتكوين الخطوط (طول وعرض) وهكذا .

٢ - الحجم والمساحات ذات الثلاثة أبعاد تلعب دوراً مجسماً داخل الفراغ وذلك بتكوين أحجام منظورية مرتبطة الرؤية بالمعنى والمضمون المقصود مضاف إليها الضوء وقيمه وألوانه وجميع العناصر المعنوية لتكوين الهيئة الناجحة وأغلب هذه الأعمال ترجع إلى مضامين المدارس المربوطة بالظبيعة الكلاسيكية والرومانسية والباروك والأنطباعية والتعبيرية والواقعية الحديثة .

٣ - أما الفراغ فربما الفراغ طبعي للبناء عليه إلى أعلى كالأرض الفارغة ذات الطول والعرض والارتفاع الفراغ (السماء) هي التي تساعدنا على تكوين العمارة أو النصب التذكارية السحية وتقويم الجدران

كمساحات فارغة للوحات احدارية وكذلك تقويم أعمال الفخاريات ضمن نوعية الفراغ الذي تحتله .  
وربما كانت المواد التي يتكون منها الفراغ له التأثير القوي في قوة تكوين الهيئة عليه .

فالأرض الصخرية يصعب التعامل معها للبناء وكذلك الأرض الرملية أو الهشة . والورق ليس  
بالوسط الجيد لرسم الألوان عليه ما لم يكن خاص بتلك الألوان والأحبار الخاصة به والقماش المحضّر  
لذلك يجب أن يكون جيد التحضير وهكذا . فتحضير الفراغ كوسط لتكوين الهيئة أمر بالغ الأهمية .

#### ب - تكوين العمل الفني في الفراغ

إن تعاملنا في تكوين الهيئة ضمن الفراغ يتوقف على ما يلي :

- ١ - الخط .
- ٨ - المنظور .
- ٢ - السيادة .
- ٩ - السب .
- ٣ - الضوء (النور والظل) .
- ١٠ - الموضوعية .
- ٤ - التوازن .
- ١١ - الغرض العاطفي .
- ٥ - الأيقاع .
- ١٢ - الغرض الاجتماعي أو السياسي .
- ٦ - الحركة .
- ١٣ - الوحدة .
- ٧ - التركيز الموضوعي .
- ١٤ - الصنعة (التكنيك) .

إن هذه العوامل وغيرها سبق وأن أخذنا بها جميعاً في الأبواب السابقة من هذا الكتاب هي العناصر الأساسية  
لتكوين الهيئة الناضجة التي يمكن لنا أن نعتبرها لغة تقرأ . وهذه اللغة يجب أن تكون سليمة النطق والقواعد  
بحيث تنطبق على المعنى المشكلة من أجله ولأفضل ذلك العمل . وفوق كل هذا وذاك يضاف إلى جميع هذه  
العوامل (الوحدة الجمالية الخاصة لكل هذه العناصر) والمفهوم الجمالي هنا نسبي الأيقاع وله مزايا فلسفية ليس  
بالهي أمرها وكل ما ذكر يخضع للأسلوب الفني والأيداء المعبر عما نرغب في تشكيله .

وسوف نبحث عن العنصر الشامل الذي يلعب الدور الرئيسي في تكوين الهيئة ضمن الفراغ .  
وهو (الوحدة Visual Unity) .

#### ج - الوحدة في تنظيم الفراغ مع الهيئة

من الواضحات الطبيعية المسلم بها في جميع مظاهر الحياة والجماد والطبيعة هي الوحدة والوحدة قانون طبيعي  
ديناميكي يحرك لقوى الحياة بشكل ظاهر فجسم الإنسان متكون من وحدة الأعضاء وهذه الأعضاء تتفق  
بوحدة العمل والأرض ككوكب فيها من أصناف الحياة والنبات والمياه والجبال ولكنها تعمل بوحدة ووفق  
قوانين لغرض عالٍ والإنسان بتحريك في مجتمعه من أجل وحدة معينة فالأمة هي وحدة والقومية هي وحدة  
وهكذا .

لنأخذ حياتنا اليومية في مساكننا ونقول تشكيمياً مما يتركب هذا المسكن حتى ييسر الحياة الاعتيادية لنا .  
فالمسكن يتكون من وحدات ومساكن ومرافق وغرف ولكل مرفق منه وظيفة وواجب ولكل غرفة أدت  
تخدم غرضاً ما . وهكذا من غرفة الطعام إلى الصالون أو المكتبة ... إن كلها تجمعت وتشابهت تقريباً عند الناس  
بين درجات المستوى المعاشي العالي والمنخفض ولكن المبدأ الأساسي وأغراضه في السكن متشابهة وواحد وذلك

خدمة الإنسان يومياً من أجل العيش . فاختلاف بين المطبخ ومكتبة الأدار معيد ولكن يوجد بين هذه المرافق وحده معينة تجمعهم وهي خدمة الحياة الإنسان داخل هذا الأدار وربما خارجه وهكذا .

ونفس المبدأ ينطبق في التشكيل وهو نكوب وحدة العناصر تشكيباً لخدمة الفكرة المرئية الموضوع لها .  
وعليه نجد أن العلم له وحدات متقاربة في أسلوب البحث والأستنباط والفن له وحدات متقاربة في أسلوب البحث والأستنباط .

فالعلم مسالكه متشعبة مثل الصناعة الحديثة والكيمياء والفيزياء وعلم النبات والحيوانات والطب والهندسة صرعها . . إن كل منها له بحث مستقل ربما له عالمه ووحدته التي تبتعد إلى حد كبير عن الفن في الكم والتنوع .

وكذلك الفنون لها وحدتها واختلافاتها التي لا نهاية لها ولكن تجمع في معنى واحد وهو خدمة شعور وأحاساس الإنسان طالما كان هذا الإنسان في ستم الحضارة .

فالن فن بني ولا يهدم ، بينما العلم يبني ويهدم في آن واحد وللفن وحدته في النهاية . فالوسيقى والمسرح والأدب والشعر والسينما والرسم والنحت والافتخار والعمارة والرقص والغناء . وحدات بنية في عالم واحد وهو شعور الإنسان . رغم ما حصل في أساليب هذا العالم في أوائل القرن العشرين وحتى هذا اليوم من تطورات مذهلة .

تستخلص من كلامنا هذا أن موضوع الوحدة دقيق وله تفاصيله ونصائمه الفنية وخاصة في عالم التشكيل وسنبر أهم عناصره المادية فيما يلي :

إن كلمة وحدة يعني جمع أشكال متباينة في فروع مؤطر بحيث تعطي معنى تشكيلي مقصود وهي العملية التي تثير الرأي حسياً .

وقد بينا المقصود الفلسفي للوحدة وهنا سببين المقصد التشكيلي لها .

فلو بدأنا بوضع مربعات ملونة في مساحة معينة لوجدنا أن ألوان هذه المربعات الصغيرة تحت على التنافر فيما بينها إن كان من ناحية اللون يختلف أو من ناحية المساحة المتباينة فيما بينها . والتوازن فيما بين هذه المربعات يخلق شكلاً طبعياً جيواً . ولكن إذا أبعدنا هذه المربعات عن بعضها حصل التنافر وإذا قربناها حصل التألف والشد على بعضها إن هذا التألف يسمى بالوحدة بين العناصر التشكيبية للأشياء المنظورة .

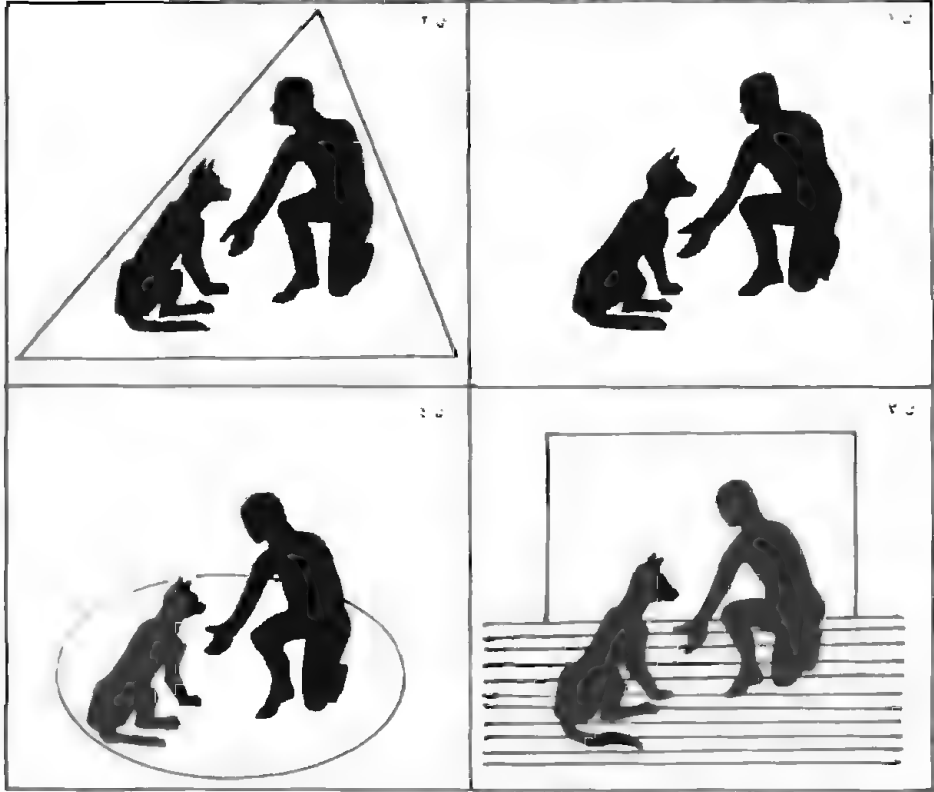
وسأخذ في الشكل (٧٦) صورة رجل وكلب ونضعهما في لوحة ذات أبعاد معينة ولا شك أن الترابط بين الرجل والكلب هو أمر لا وحدة فيه ما لم يكن له معنى تشكيلي من حيث وضعية الرؤيا بالنظر حتى تنقل إليها معنى معين .

ولو وضعنا الرجل مع الكلب في الشكل (٧٦) (ن ٢) لوجدنا أن الحركة المتألفة بين العنصرين هما ترابط على هيئة مثلث مثلاً . وهذا التكوين يمثل وحدة معينة متألفة بين الكلب والإنسان في هذه الحالة وهذه الوحدة نحس بها لا شعورياً على هيئة تشكيل هندسي خارج عناصر الشكيلي الموضوعي .

ومن المؤكد يمكن لنا أن نحول الترابط بين العنصرين بشكل أقوى في (ن ٣ و ن ٤) حيث نعين الخطوط



شكل (٧٦) عنصرى الوحدة الانسانية والكلب نوعيهما خطوط وهمية محسوسة تخرج حركتهما السائبة



١ - وكلب حركة ذات وضع جالس عند التفرع المجهد - كما تخرج كبر مغلفي ليد من اسفله الخارج

٢ - حدود الشكلان تحتل محسوس وهمي حدود من داخلتهما الفراغي وأغلفي وحداه مسك

٣ - بالشرح وحسبوت الأفضة جميعا الشكلان يوجدانهم بحر جديد محدود - الاحاد

٤ - الدائرة تعمله - كما أغلفي وحداه تعريفة ذات معنى مرئي يشغل عما ذكرنا انفا

المتصلة بين الرجل والكلب في (٣٠) والدائرة المرسومة بهما في (٤٠) تربط التألف والوحدة بشكل آخر وهذا القصد هو التنويع لأغراض مهمة .

وهكذا يمكن لنا الاستنباط بين المساحات المختلفة والأشخاص من أجل الترابط والوحدة كما نشاهد ذلك في الشكل (٧٧) ومن أعمال بيكاسو (تخطيط حفر ١٩٣٣) يربط العلاقة بين عنصرين أوهما النحات وثانيهما نموذج المشحوب والعلاقة الرابطة ظاهرياً هي الآلة التي تمنح التمثال هذا من الناحية المادية أما من الناحية الشعورية فهي الوحدة بين هذه العلاقات التي تكون حركة هندسية وهمية على هيئة دائرة غير منتظمة تبدأ من رأس النحات وتنتهي بنقطة الثدي مارة بالمنحوتة الضمنية التي أمامه . أما من الناحية الموضوعية فهي الترابط الطبيعي بالعلاقات المنظورة التي تتحرك بأسلوب بيكاسو الخاص وكيفية تعبيره اللغوي هذه الغاية كمقالة محددة الأطراف متأسكة الوحدة والمعنى .

أما الشكل (٧٩) هو شكل يمثل أوب آرت Op Art الفن البصري المسند إلى سطوح متغايرة التكوين متبينة بوحدة ذات صلات وعلاقات جديدة وهي هنا لا علاقة لها بالبعد الثالث المنظوري .

النموذج (١) يمثل سطحين متحركين واحد فوق الآخر وعناصر الخط المكونة هما مختلفة وقد أعطينا هذه العلاقات الموحدة في منطقة الاتصال الوسطية تماس له حساسية رؤية معينة جديدة ذات نوع ثالث من جراء اتحاد هذين العنصرين .

أما (٢٠) يمثل تداخل دوائر من نفس الحجم خطأ ومساحة فنخرج بوحدة متحركة جديدة ثالثة في الوسط تختلف عن عناصر تكوينها و (٣٠) يمثل تغاير في تكوين الخطوط ذات حركة بوضوية أو مستقيمة معطية درجات حركية منحدرة مختلفة نتيجة لتكوين هذه الخطوط مع بعضها وهكذا نخرج بوحدة هادية الفحوى والرؤية جديدة الطابع .

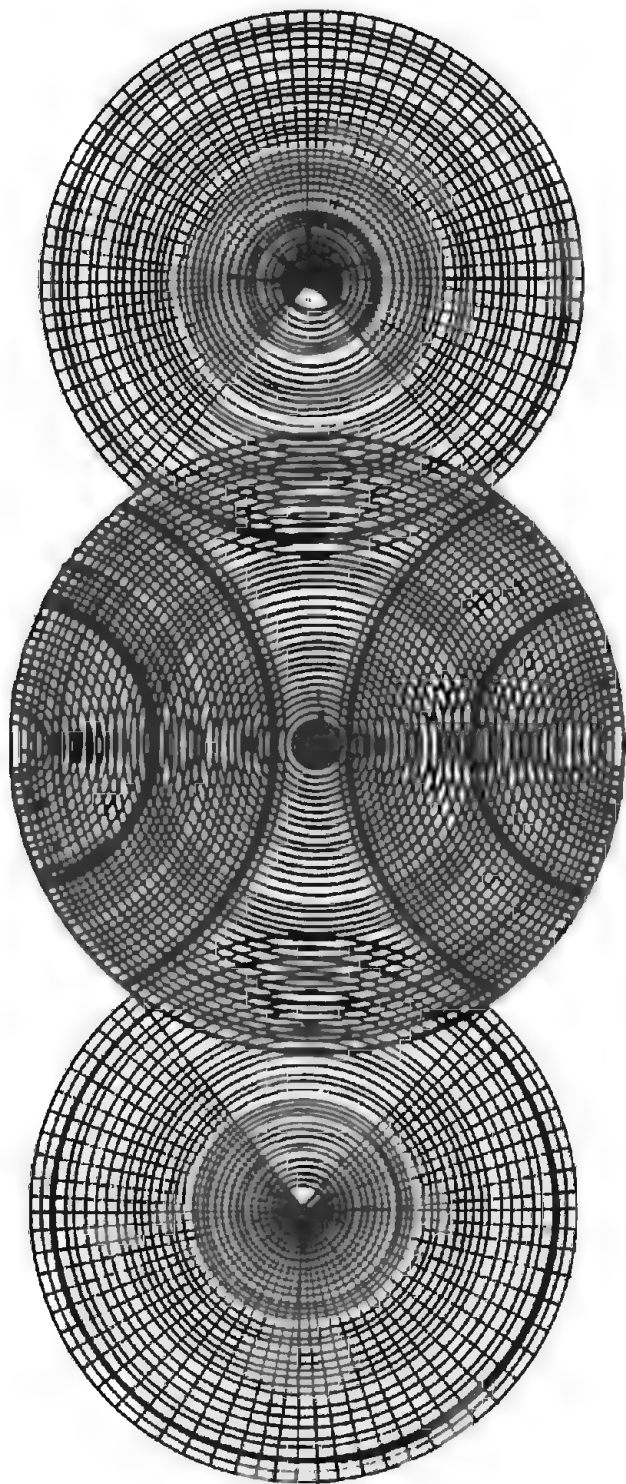
الشكل (٧٨) يمثل رؤية سريالية تجعل أن نرى ملامح خيالية أو جسم يمر بمخاطرتنا في كثير من الأحيان حيب صعوبة الحياة وعلاقاتها . هذه العلاقات ظاهرة في جذبها وتنافرها في خصصه هذه الناحية السريالية التي تمثل وحدة ذات صفة معينة برؤية خاصة . وما يكمل هذه الرؤية الخاصة في هيئتها هو اللون ، اللون هو أحد عناصر التكوين التعبيري والعاطفي لحمل الهيئة السريالية المكونة في عالم الفراغ مع البعد الثالث منظورياً في اللون والخط .\*

- مما سبق شرحه أن الأعمال المركبة overlapping هي إحدى الأسس في تركيب الفنية .
- وكذلك التلامس touch بين سطح وسطح وحجم وحجم يقرب من نواص الفنية ويمتثلها .
- وتداخل الأشكال في بعضها كما في الحية الشكل (٧٩) الحية والنساء فإنها هنا نسمي هذه العملية بالتركيب المتداخل interpenetration .
- ثم هناك عملية التشعيق التماسحي من كلمة "نسيج" أي التداخل الخيطي أو التداخل البنائي في مصموم الأشكال المادية ، كما نرى ذلك في الشكل (٧٨) نموذج (٣،٢،١) كل بتكوينه وتناسجه الجديد وتسمى هذه العملية interlacing .

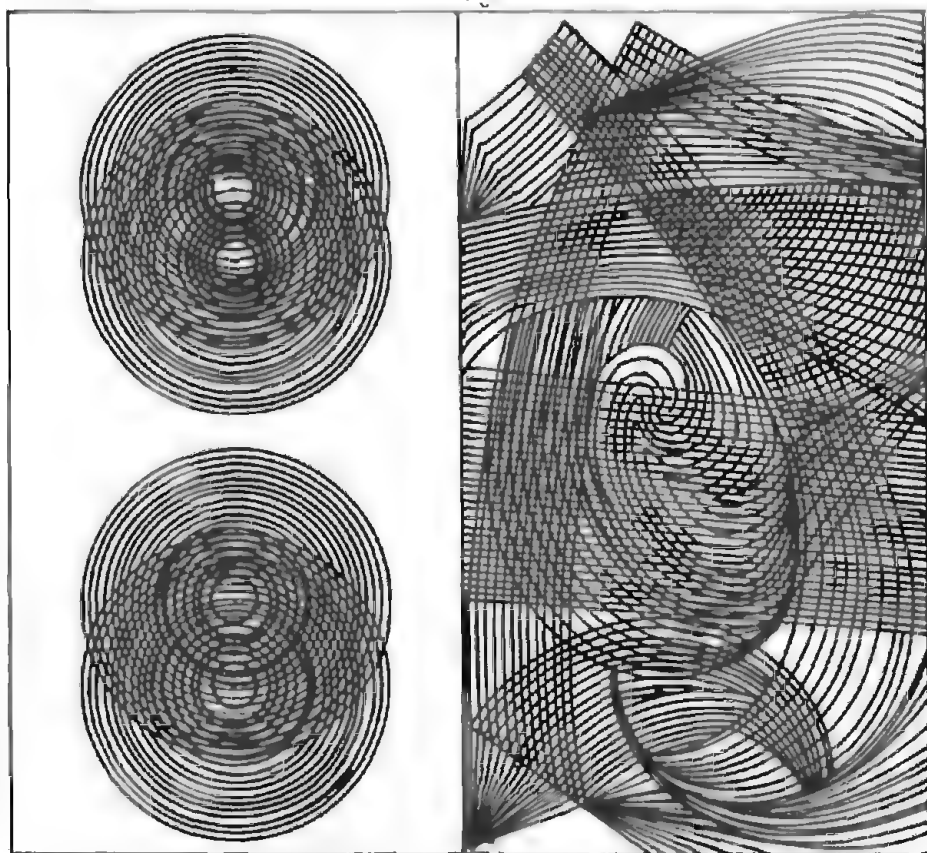
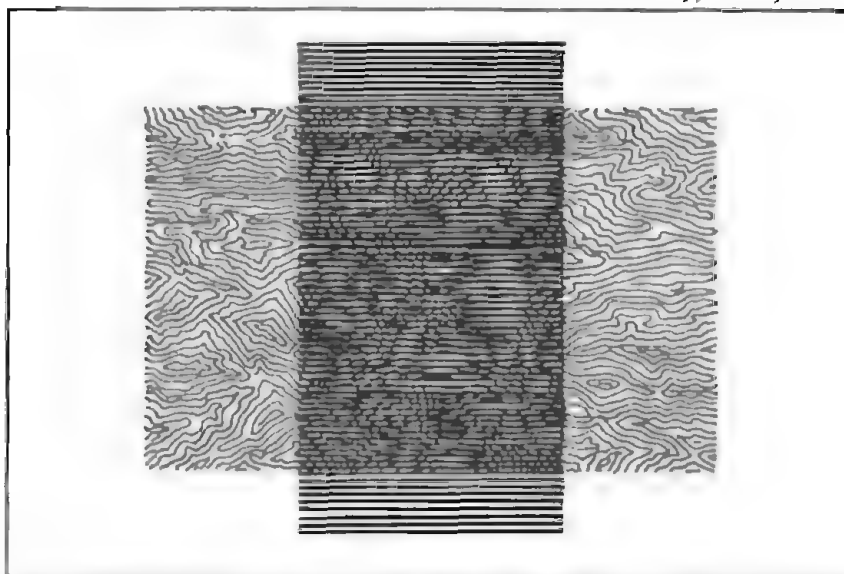
\* لوحة من تكوين ورسم المؤلف تمثل البحث عن الحياة وهذا البحث حملاً عبداً ومرجعاً البصر في الرؤية تستند إلى أحلام خاصة لها علاقة بالظلمة ولكن تركيب العلاقات لا يمكن مشاهدتها وإدراكها ولكن وحدة العناصر تعطي سبجاً جديداً للرؤية .



شكل (٧٧) حفر نقلا عن بيكاسو (١٩٣٣) المؤلف طين الأصل - Behind appearance by- C.H. waddington P. 98.  
 هت أهد صيغة لهيئة ضمن الفراغ كتخطيط ينمير بأسلوب خاص له علاقة بالطبيعة من الناحية التعبيرية والناحية الوصفية الجمالية  
 مستندة إلى حركة الخط والتعشيق المركب (الأسست) في الزهور المنوجة لرأس الفنان والموديل السحني الذي مادته الطين كما يبدو .  
 وقد عر عن اللدانة واستركة للمحسم بأقل الخطوط اختزنه . إنها وحدة نفوضوع . المؤلف



شكل (٧٨) هيئة مساحية في الفراغ وتركيباتها المختلفة بين الدوائر والمخطوط المستقيمة والبيضاوية والمخطوط الحرة تمثل وحدات مختلفة متداخلة ومعشقة ومركبة



— وهناك أخيراً عملية التشابك أي الصلات العضوية بين الأصراف للأجسام المتشابكة والعلاقات العضوية الوثيقة الموضوعية للرؤية هذه وتسمى بالتشابك التكويني للهيئة وربما كان مركباً أو معقداً interlocking . والنموذج الذي رسمه بيكاسو في الربط المتشابك العضوي للعلاقات في الشكل (٧٧) خير دليل على ذلك .

ويتبين لنا الإدراك في التوزيع بين عناصر الهيئة وتركيباتها ضمن المساحة المنشاد عليها أو بداخلها العمل الفني أمر بالغ الأهمية من حيث البداية إلى النهاية .

# المبحث الرابع

## تكوين الهيئة

- ١ - التماذج الموحدة للسطح والهيئة .
- ٢ - تعزيز الحركة والسرعة للأجسام .

سبق لنا أن هيأنا القيمة التشكيلية والهندسية للسطح وكيفية إختبار العناصر المادية المثلثة للهيئة مع العلاقات الحسية والأسس المكونة لهذه العناصر حيث تتشكل بنظام يختاره الفنان لصياغته حسب المفترض المساند لنظرية التي يراها مناسبة ضمن التشكيلات المزدوجة للمضمون أو الموضوع الذي يرى إخراجاً إلى حيز الوجود كعمل مبني بناءً قوياً مهدداً له القيم الموضوعية أو المضمون المنحج حائلياً حيث الحس اللازم في تكوين هذه الهيئة من جميع جوانبها . وستتكنم عن الجوانب الآتية :

### ١ - التماذج الموحدة للسطح والهيئة

يمكن لنا القول بأن الهيئة يمكن تحميد مقوماتها بما يلي . وهو التوصليل بين العناصر البصرية المثلثة بخطوط رابطة كما بينا سابقاً يحد هذه الصياغة إطار اللوحة الطبيعي .  
وكذلك الوحدة قد تتحقق عن طريق إثناء العلاقات الخمسة إلى بعضها البعض وأما العناصر البصرية فيمكن لنا أن نحقق وحدتها كما سنبينه :

- ١ - إثناء الأجزاء بعضها إلى بعض لتكون وحدة belonging .
- ٢ - عن طريق التناظر Similitarity .
- ٣ - عن طريق التناظر بالحجم .
- ٤ - عن طريق التناظر بالشكل .
- ٥ - عن طريق التقارب في التوزيع خلال الفراغ .
- ٦ - عن طريق التناظر النوني .
- ٧ - عن طريق التوازي في الأشكال أو الخطوط .

### ٢ - تعزيز الحركة والسرعة للأجسام

إذا كانت الأجسام تمتلئها الحركة والسرعة فالإثناء إلى وحدتها تعزز :

- ١ - التناظر في السرعة .

- ٢ - الناظر أو التوازن في اتجاه الحركة أو الهدف المقصود .

إن هذه العوامل الحساسة تجعل تكوين الهيئة داخل الفراغ بالغ القوة وتعطي إنطباعاً وهمب بالتعاقد بين العناصر المختلفة من الناحية التشكيلية .

شكل (٧٩) النمر السرياني أخاص برأيه مريضة ماحضة ومتعارية في الموضوعية كهيئة





وسوف نتعالج عناصر الضعف في تكوين الهبة .

من المعروف بالخبرة الفنية أن عناصر التكوين يجب أن تكون مهدفة وذات معنى في الرؤية وكل عنصر يكمل الآخر ويساعده على إبداء واجبه خلال العملية الشكافية .

فلو أخذنا عنصرين من عناصر السيطرة أو السيادة في أي موضوع فسوف يتولد عندنا مسافة بين اثنين يجب إزالة أحدهما ليظهر الآخر في مكانه الموضوع من أجله .

وإذا كان التكوين في الهبة مفكك العناصر فسوف تثير حساسية المعالي المشاهدة ثم يؤثر ذلك في دوقنا جمالنا وموضوعنا وعنده يجب تجميع هذه العناصر المادية لتقوية الزخم المعطى من جراء هذا التجمع الكتل المتكاثف .

ولا يستحسن أن يكون التشكيل المرسوم يتراحم في ظهوره موضوعين متنافسين أو أن يكون مفكك الأجزاء ينتفع الفراغ السني في اللوحة فتظهر العملية زكيكة التركيب والمعنى .

### ٣ - الوحدة مع تنوع المراضع تصبح متعددة

ولكن هيكلها الفني متقارب التكوين ولذا ينتج عنه هيئة رصينة ونسبي هذه العملية بالتنوع والتوزيع Variety and distribution وهذه الظاهرة هي عين ظاهرة الحياة التي نجعلنا أن نقت الحبة النضية ونحاول تنوع الحياة من سفر وإغتراب وتغير السكن إلى آخره لأن من طبيعة الإنسان حب الاستطلاع والاكتشاف ومن سر الاستطلاع والاكتشاف الأبداع والحلق في العمل التكويني للحياة أو في الفن . فما ينطبق على الحياة ينطبق على الفن والعكس بالعكس لأن الفن من جوهر الحياة ويمكن في تشكيل الهبة أن نغاي في نوعية الألوان وسلك الخطوط وضامها وكبر المساحات وصغرها واختلاف الحجم وصباغتها وربطها وتجميعها كل تلك تتوقف على ذوقنا الخاص الحساس الذي يجد له صدى بالذوق العام حين عرض الأعمال الفنية بعد إخراجها كهية متكاملة .

### ٤ - عناصر التكوين والهبة مع الحفاظ على الوحدة

إن هذا النمط في التصميم يشبه النمط الذي شرحناه عن تنوع وحدات الزخارف . وسنشرح الكيفية للأبقاء على هيكل الموضوع واضحاً .

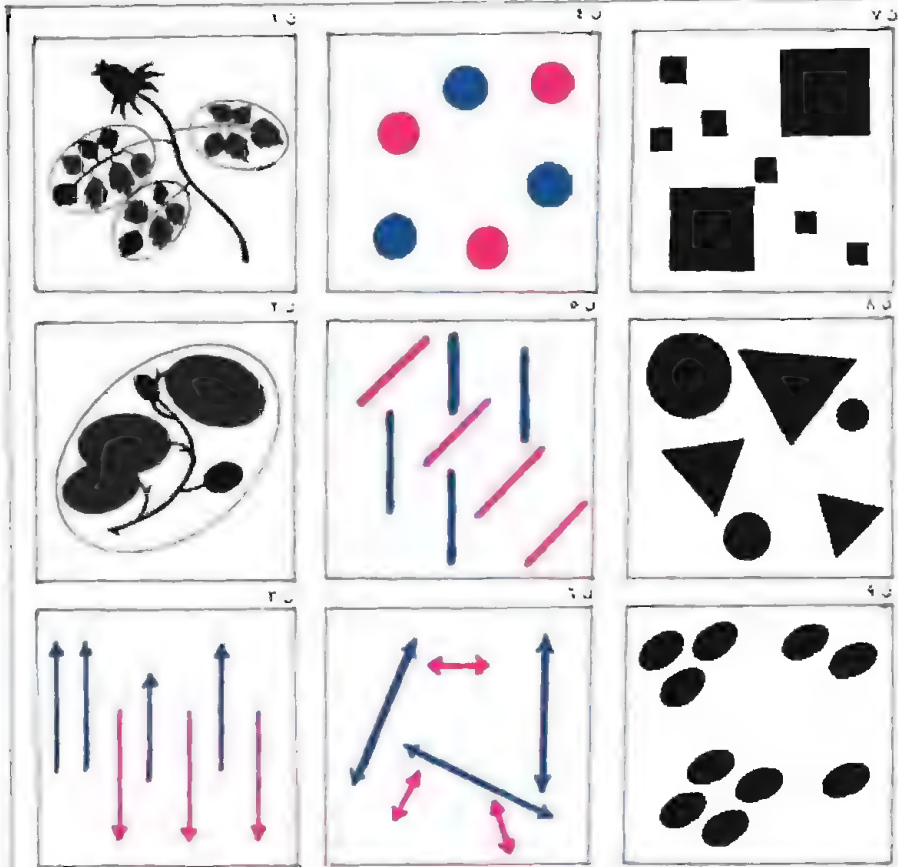
لو أخذنا تصميم سباح حديقة بوضع ترتيب الأبقاع بتكرار وحداته الخشبية كمعارض كما في الشكل (٨١) (ن ١) فالتشاهدة تثير فينا الملل مما يدعو التفكير إلى تغيير هذه الوحدات بتغاير متقارب لها ولكن غير رتبة كما في (ن ٢) مع وجوب الأبقاء على عناصر التكوين ووحدة هيئتها . ويمكن للتنوع أن يكون بأبتكارات وحدات لا نهاية لها كما في تكوين الزخارف ولكن سنبين بعض أنواعها الرئيسية .

(ن ٣) تنوع في الشكل مع توازن في الوحدات المتشابهة .

(ن ٤) تنوع في المساحة .

(ن ٥) تنوع في الوضع .

(ن ٦) تنوع في الملمس والشكل واللون والمساحة مجتمعة .



- ١ - وحدة التوازن في المجموع والمساحات والمساحات الوضعية لنفس الشكل مع التباين ليس
- ٢ - التوازن في الضيقية لجميع الوحدة من عناصر هندسية متباينة في الوضع والشكل .
- ٣ - التوحيد الشجع بطريق التقارب لوحدة متباينة الشكل مختلفة العدد .
- ٤ - التوحيد بالتوازن الموزن التباين للحل في عناصر والتدرجات اللونية في الحقيقة .
- ٥ - التوحيد بالاتجاهات الحركية الموازية بين عناصر الأزرق والأحمر .
- ٦ - التباين والاضداد في توحيد الحركة بين الاتجاهات الزرقاء والأحمر، وكما يتجلى .
- ٧ - التوازن للتضاد في الحركة الفيزيائية لجميع عناصر متوحدة للهيئة .
- ٨ - مضاعفة التوازن للوحدة المتشابهة في تكوين الهيئة وإبتكار عناصرها الطبيعية .
- ٩ - الوحدة المتشابهة المحصورة بظلال هندسية وهي في رسم هذا انفس كهيئة موحدة

(٧ ن) تنوع في اللون والمساحة وتغاير الشكل .

ويمكن وضع إشتكارات في التصميم الرحرفي أو الجداري (أو الرليفات النحتية) الحوت الحدارية . أو في تكوين شخصيات اللوحات الفنية أو في المرافق الموضوعية في بناء العمارة . ويمكن للقادرة الخلاقة عند الفنان أن تنصرف وتبتكر بشيء كبير من الإكاء الخيالي والدوق والأبداء المكين .

## ٥ - وحدة فكرة الهيئة في التطبيق

الرموز الفنية والقيمة كانت أم تشكيلية مختلفة في حالة تكوينها هي أبعد مدى في تأثيرها التطبيقي مما يتصور وذلك من ناحية هندسة الأفكار وتنسيقها ثم تطبيقها في بناء الهيئة . لأن التعبير بين وضع الفكر وترجمة رموزها الموضوعية تشكلياً تعطينا أكثر العلاقات وضوحاً فنياً مربوطاً بين الفكر والتحقيق وبين عنصر وآخر تشكلياً وهي تميز وتبين التشابه والتعاير بين أعضاء هذه العائلة المتنوعة الشكل (جميع الفنون التشكيلية المحظوظة فكرياً) نوعياً وأسلوبياً . وتعمل الصفات التي تستند إلى الصياغة الحسية في تكوين العلاقات الخفية التجريدية الدفينة العلمية المستندة إلى الرياضيات والهندسة التكوينية المنطقية تصويرياً في تكوينها كي تظهر بأي أسلوب مدرسي نفعه أو يتبعه الفنان إن كان أكاديمياً أو سريالياً أو تجريدياً صافياً .

إن ظهور هذه العلاقات البنائية في العلاقات بين الأفكار والتحقيق التطبيقي في الصياغة للهيئة العامة يجب أن تكون مناسبة لبعضها بحيث تعطي هدفاً وظيفياً واحداً مستنداً إلى الفكر الأساسي المخطط الذي جعلنا أن نضع العمل الفني تطبيقياً . وهذا المجال تضيء الصياغة ذات القوانين المهضومة الناحية التي تترجم الأفكار الحياتية الحسية إلى تنفيذ تطبيقي واقعي .

ويعصور لنا أفلاطون بكتابه الفلسفي "الصور" إن الحياة يكتنفها غمان . عالم الفكر الذي يحمله الإنسان طالما كان حياً . وعالم المادة المحيطة به .

أما علم الفكر فهو عالم متكامل لا ينتهي إلى ما شاء الله من حياة الإنسان أما عالم المادة غير متكامل ينتهي بالموت الفردي أو الجماعي وهو ذو مزرعة شربة غريزية ولا يعدو أن يكون عالماً مهزوزاً إذا ما قارناه بعالم الفكر والمادة على اختلاف أشكالها عديمة الجدوى وعدمية المعنى والفرض حتى تأتينا أفكار الإنسان الخلاقة مستندة في التنفيذ إلى أعماله في تطوير هذه المادة وتشكيلها وتوحي بالتصميم المناسب لمبتغاها مع الفرض والمعنى وهنا تنبعث فيها روح الحياة والجدة في الابتكار والخلق المستندة تكويناتها إلى الفكر .

ولاشك أن مقدرة الفكر بتشكيل المادة تصيغ عديدة وجديدة لا حصر لها وليست ذات حدود في أصولها وتكوينها وصياغتها تشكلياً في عالم الهيئة . هي مستندة بذلك إلى عاملين :

أ - عامل الفراغ وتكويناته .

ب - عامل الزمن وتطوره الذي يستند إلى هذا التشكيل المادي المستند إلى عالم الفكر .

وتكوين الفكرة ونقلها من داخل الإنسان إلى العالم الخارجي لا بد أن تكون بوسائل مادية قابلة الرؤية

ليستمتع بها الانسان ويقرها . والعادة عند الانسان أنه يرغب في الرؤية بحالة حسية معينة ومركزة وغير مشتتة ولا يتنافس هذه الفكرة فكرة أخرى وعليه يكون لها الوقع الجيد في نفسه .

أما إذا أضاع الفنان وحدة الهدف فإنه بذلك يكون قد شتت حسن المشاهد وخسره في آن واحد والتركيز على الافكار كما يتطلب الموضوع مثال ذلك أن نركز على «موقعة حربية» ومن خلال الموقعة على الفكرة أو الهدف أو القائد الذي من أجله قمنا بعملية التكوين مركزين على الهدف الواضح مهيتين هذا الهدف جميع العناصر المساندة له لكي يظهر الهدف متكاملًا واضح المعنى والرؤية ناقلًا إلينا الفكرة الأساسية التي من أجلها وصعدت العمل الفني .

وحين رسم صورة شخصية لرجل ما إننا نقوم برسم الملامح والطابع الأساسي هذه الهيئة الانسانية مع الألبسة والضوء والتعبير وكل العناصر اللازمة لإخراج معالم هذه الشخصية المكونة فكرياً من «كذا وكذا» حسبما يعرفه الفنان . وربما كان الهدف نفسياً ، أو هيكلياً ، أو جمالياً أو وصفاً . كل تلك صفات يتبعها الفنان في حالات مختلفة من أعماله الفنية \*.

وتحاشى الوحدة المتضامنة مع الفكرة أن تتكون علاقة متناسقة بين العمل الفني والبيئة التي تحيط به من الناحية التكوينية .

فمثلاً لو أخذنا بوضع تمثال حجري بأسلوب تكعيمي حديث في ساحة يغلب عليها طابع العمارات الاسلامية القديمة . نوجدنا الشذوذ القائم في ذلك وعدم الوحدة أو التجانس في الوحدة والبناء . والطرز والاسلوب . فإن اختلفت الاسلوب والطرز بطلت الوحدة في صياغة الهيئة . وعطلت الاسلوب الجمالي المطلوب منا لاثباته أمام المشاهدين في هذا الميدان ويكون الاسلوب عاطلاً عن العمل ناشراً إلى حد كبير

وهناك خطر كبير بين وحدة العناصر للفكرة المنفردة أو تفكك وحدتها فإن تفككت هذه الوحدة أدت إلى تدهور الوحدة ومن ثم إلى الفكرة والرؤية . ولذا يستوجب أن يبحث في العلاقات الرابطة بين هذه العناصر وأسلوبها وطرزها . والاسلوب والطرز لهذه العلاقات في التطبيق يؤدي إلى سلامة رؤية الفكرة ووضوحها علمياً وفنياً وجمالياً وإيضاحاً للأجيال بصورة منطوية على كل ما فيها من ابتكار وإبداع وهدف .

## ٦ - وحدة أسلوب الهيئة

إن الاسلوب في إبداع العمل الفني يختلف بين فنان وآخر رغم أن بعض الفنانين ينتمون إلى نفس المدرسة الفنية التي يمارسونها . وإن الاسلوب في تكوين الهيئة يميز شخصية ذلك الفنان وأن الفنان يتبع طريقة ذات طواهر تشكيلية معينة هو أمر بالغ الأهمية ونحن نسميه بالأسلوب style فلكل فنان خبرة يمارسها وأفكار تحقق هذه الممارسة والخبرة هنا كلما تبلورت كان لها علامات واضحة معينة .

إذا نظرنا لأعمال بيكاسو لوجدناها تختلف تماماً عن أعمال رامبرانت وأعمال رامبرانت تختلف عن أعمال

\* ملاحظ Platon ولد سنة (٤٢٧ ق.م وتوفي ٣٤٧ ق.م) من مشاهير فلاسفة اليونان . شيد سقراط ومعلم أرسطو . درس في سقراط أكاديموس التي من سمها نصف كلمة «أكاديمية» في أيامه . أسس صفة «الصور» قال أن حقيقة التي يقدر الله ليس في الظواهر المرفوعة والبراهين ولكن في الفكر السابق لوجود الكائن . وقال بعد أن علم الفكر هو علم من مؤلفاته الشهيرة ثم أسسه «معاوراته» (كربون Cliton) و «فيلون Phedon» و «تيمية Timee» النولجة . والفراع (المتحد ص ٢٨) في الآداب والعلوم لفرديناند تزل . المطبعة الكاثوليكية بيروت سنة ١٩٥٦ .

ماتيس . ولو أخذنا بالاعتبار شخصية الفنان لوجدنا كل فنان يختلف في الابداء عن غيره لأنه يمثل ذات فنان تختلف عن ذات فنان آخر .

وكل فنان ربما بنزغته الشخصية المميزة الأسلوب ينتمي إلى مدرسة تختلف عن المدرسة الأخرى . فمثلاً الفنان الشرقي عامة مهما كان له أسلوب مميز يختلف عن الفنان العربي . لأنهما ينتميان إلى عقبيتين وحضارتين مختلفتين . وكذلك لو دققنا بشكل أدق لوجدنا الفنان العربي المسلم يختلف عن الفنان الفارسي المسلم وهكذا الفنان الانكليزي عن الفرنسي رغم أن الاثنين ينتميان إلى المدرسة الواقعية مثلاً .

والضعف يتأى أسلوبياً من تغاير أسلوب لايداء . فلو أخذنا لوحة واحدة ذات هدف واحد ولكن صياغتها تميز بأسلوبين . لوجدنا الضعف قائم فيها بسبب هذا التمايز أو التباين في الابداء والأسلوب .

وكذلك لو بنى مهندس معماري عمارة ذات طابقين وكان الطابق الأول يختلف عن الطابق الثاني أسلوبياً لكان الضعف قائم هنا من جميع النواحي . وهكذا تحطم الوحدة في الرؤيا والفكرة بسبب اختلاف الطراز والأسلوب .

وقضية الأسلوب ليست اكتساباً محتأ فقد نجد كثيراً من طلبة الفن درسو على يد أستاذ واحد ولكن حين مارسوا الحياة الفنية فقد ابتعدوا الواحد عن الآخر في وسائل تعبيرهم الأسلوبية والتكنيكية .

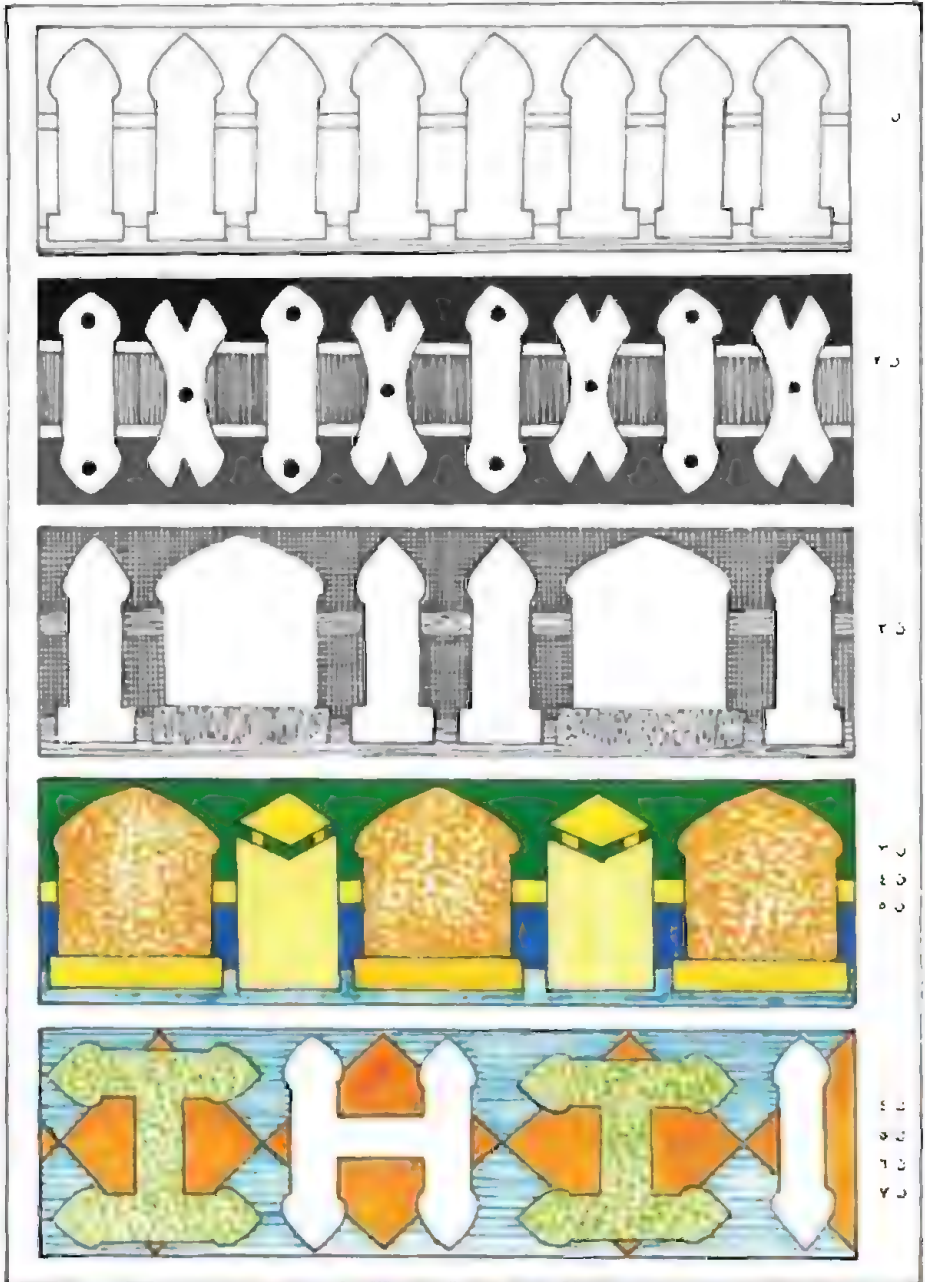
فالأسلوب ملتصق بالفكر من جهة وبالنظور والخبرة التطبيقية من جهة أخرى . والممارسة الطويلة تبلور الأسلوب رغم هذا التصور حيث المشاهد يتعرف على عمل فنان ما من أول مشاهدة للوحته تقريباً أي كان زمان نتاجها .

وربما كان التعبير الصادق أن الفنان يعبر عن أسلوب في حياته يمثل تطبيقياً وفكرياً وبدعنا نرى أسلوب حياته العامة والدفينة من خلال أعماله .

ونستنتج مما تقدم أن الأسلوب هو الظاهرة المميزة لما يلي :

- ١ - شخصية الفنان من الناحية التطبيقية والفكرية والنفسية .
- ٢ - يمثل مدرسة معينة .
- ٣ - يمثل حضارة أمة معينة .
- ٤ - يمثل وحدة العمل الفني .
- ٥ - يمثل العصر الذي قام به ذلك العمل .
- ٦ - يمثل الحياة التي يعبر بها الفنان .
- ٧ - يمثل الابداء الجمالي المسير للفنان والمدرسة التي ينتمي اليها وحضارة الامة التي يعيش فيها .
- ٨ - الأسلوب هو لغة تراثية تنقله من الاساتذة إلى الطلبة ومن الآباء إلى الأبناء والعكس بالعكس . فهو الصفة الظاهرة للتراث الحضاري المتطور عبر العصور .

«فالأسلوب أحد العناصر القوية للوحدة المكونة للهيئة»



هذا المربع في كل من الوحدات المختلفة فيه لتداخل متقارب من النواحي وأخر وهو نفس التصميم والتوزيع كما يؤثر في تزيينه بإحداث زخرفه هندسي الموحدة  
تجسدي المربعة على السجلات المختلفة في الوحدات بحيث تظهر فيها الحساس الأسلوب ذو الأبعاد والتكرار حيث كل نموذج يمثل قرصه وهنك عشقة عن  
الأخرى.



في البناء التطويري، المستند على صورة من طبيعة أمر يساعد كثيرا على الألفاظ، ويخلق وحدة هذا الموضع (١) مخرج وزميل موزك يعرفان من أشخاص بيكاسو (شمسوة سامية) ونجاح (٢) العلاقة بين البناء المصممي والبناء المصور، المركب من شبه تعبدية في علاق بالتحديق للسطح أمر به أعمته في الألفاظ، الحديث (البناء النكوي، هذا صورة هادسي)

# المبحث الخامس

## تصنيف الهيئة ضمن الفراغ

- ١ - السالب والموجب في التركيب البنائي للهيئة والمساحة المكونة لها .
- ٢ - الإيجابية والسلبية في ملء الفراغ .
- ٣ - عناصر الإيجابية في ملء الفراغ .
- ٤ - الأخطاء الخاصة من جراء التطبيق .

### ١ - السالب والموجب في التركيب البنائي للهيئة والمساحة المكونة لها

حالة الفراغ أو المساحة كشكل له مميزات خاصة \* .

سوف نبين هنا ما قالته سوزان . ك . لانجر مؤلفة "الاحساس والهيئة" كفقرة فلسفية تجدر بالاشارة .

ونحن ها هم بمهمة خاصة على الأهداف التشكيلية حيث تكون المساحة أساس في المقاييس والمعاملة التطبيقية لأعراض الصور التشكيلية عن اختلاف أنواعها ومواصفاتها وما ينتج على هذه السطوح الفارغة من معاني تأتي دفينة بعد تمنعنا بالرؤية والمشاهدة حيث تقودنا إلى أهداف وأفكار بعيدة المدى . ولا مستغرب بأن تكون اللوحة الواحدة الناجزة هي إحدى أهدافنا المرلية حينا نعلقها على الحائط فاللوحة بمشاهدتها تقودنا إلى رأي يصيف إلينا وهماً خيالياً بعيداً عن واقع حياتنا اليومية المليئة بخسائرها وسبائنها . ربما نقلنا إلى ما يقصا في هذا العالم من أمور نجعلنا أن نقبل وبرغب في مشاهدة العمل العسي الذي يكمل أحلامنا ورغائنا المكونة العبر متنفسه . هذا من جهة المشاهدة أمّا من الجهة الوضعية للوحة . فربما تكون اللوحة معلقة على جدار داخل غرفة تحتوي على مناضد وأثاث أو مكتب أو مصنع أو جدارية خارج مصنع نذل على ما يرغب الازدكاء له أو الاعلام عنه حتى نجذب إليه الأنظار بشكل ذوقي مهذب أو غنيف .

ولكن العمل الفني رغم تنوعه فهو ربما كان زخرفياً في ملء المساحة هذه والعرة ها أن يكون رمزاً إيجابياً معبراً من الناحية الانسانية محفراً في مستوى حقلة الأسلوبى المبني خلال هذه المساحة الفارغة التي كانت في أصلها سلبية ليس إلا .

والعمل الفني ها عمل إيجابي يملء العين من أجل الرؤية الشكلية لأفكار مهدقة مع مزج للجسمانيات المصلوبة إن كانت مضمة اللون أو الضوء أو الخط أو الكتلة أو النسب أو الحجموم .

إن هذه القابلية في ملء الفراغ أو المساحة له إيجابيته وسلبيته .

### ٢ - الإيجابية والسلبية في ملء الفراغ

إن كل فراغ له مقاييس وتحديد هذا الفراغ بالمقاييس يتعين علينا أن نتعامل مع هذا الفراغ كما يتعامل الفارس في حركته في ميدان نسباق ولا يحق له الخروج في فعاليته الرياضية عن هذا الميدان وحطوطه المشروطة



داخله . وكذلك نحن فمجالنا الحيوي التشكيلي داخل هذا الفراغ وقلنا سابقاً الفراغ هذا بالنسبة لنا أمّا ارضاً وسماؤها بالنسبة للمعماريين أو "مساحة للرسمين" أو "حجماً للشحاذين أو الفخارين" . والفراغ هام بتوحيده العناية كأساس للمعاملة الفنية حيث أن الفراغ يحترق الأساس في تكوين الفنون التشكيلية وهو القاسم المشترك الأساسي بينها حيث تطلق عليها Plastic Arts وهذه الصفة المشتركة بين العمارة والنحت والتصوير . هي نابعة من تعامل هذه الفنون الثلاثة في تشكيل عوامل هيئتها الإيجابية مع الفراغ ومن هنا تتبع الخصائص الإيجابية لكل من هذه الفنون . ننظر إلى فن العمارة من خلال خصائصه الإيجابية وإن كان له سلبات نعالجها ضمن هذه الخصائص وكذلك النحت والرسم ولكل منها خصائص يفرضها علينا ضمن الفراغ وكيفية معالجتها فنياً في محال تحريك الفراغ كما يفعل فارس المبدان حينما يتسابق ضمن ساحته ويظهر فاعليته بحيث لا يخرج عن حدودها . ويتوقف مدى نجاحه أو إخفاقه ضمن هذه الحدود . وكذلك نحن . فمجالنا هو الفراغ أي كان نوعه التشكيلي . يلعب الدور الإيجابي في تكوين العملية الفنية ويرى تحقق في هذه العملية وسنبين العوامل الانحائية والسلبية في كيفية توزيع هذه العناصر ضمن الفراغ ومدى قبولها إيجابياً من قبل المشاهدين أو المتفرجين وطليهاً أو حسياً\* .

### ٣ - العناصر الإيجابية في ملء الفراغ

- ١ - كيفية رؤية العمل الفني من خلال الفراغ الذي يحتله .
- ٢ - سيادة العمل الفني ضمن الفراغ الذي يحتله كعنصر مكمل لفهيته .
- ٣ - الأنواع في العمل الفني والبيئة المحيطة به وتناسبها .
- ٤ - موضوعية العمل الفني وتناسبه مع البيئة التي يحتلها .
- ٥ - القضية الجمالية المساعدة من جراء وجود العمل الفني داخل البيئة .
- ٦ - الأهداف الموضوعية السبة لأغراض حياتية أو عامة وإن تحرك العوامل كالتالي :

أ - العوامل الاقتصادية .

ب - العوامل الاجتماعية .

ج - العوامل السياسية .

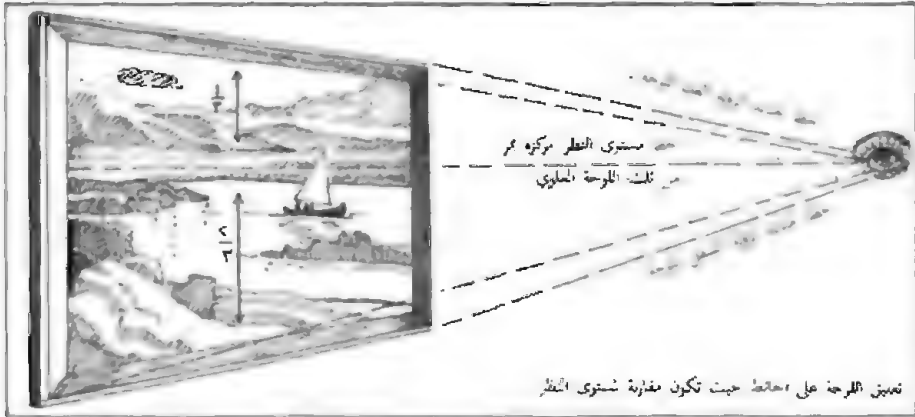
د - العوامل الثقافية (التاريخية والثرات) .

هـ - الضوء المناسب لإظهار معالم العمل الفني

لعوامل السالفة الذكر ذات أهمية كبيرة في تعزيز مركز العمل الفني في البيئة التي يحتلها كما أن العناية بهذه العوامل أمر ضروري لاجتاج الرؤية وخاصة إذا كانت مصحوبة بالشروط المذكورة في الشك (٨٢) - أنظر الشكل رجاء - حيث الأبعاد في الرؤية والعرض وأساليها كما مشروح في (١٥) ووضع اللوحات العريضة على الأبعاد العريضة على الخدران وسهولة رؤياها بخلاف اللوحات المصوينة التي لا تستوعبها العين مباشرة وكذلك سهولة رؤية النوحات البيضوية الموضوعية عرضياً وربما طولياً كذلك كما في النموذج (٤٣،٢) وصحة الأوضاع وعندها كما ظاهر في هذه النماذج .

وفي النموذج (٥) يبين إرتفاع اللوحة بالنسبة إلى مستوى النظر بمقدار ١ : ٣ منها أعلى من خط مستوى النظر و ٢ : ٣ أسفل منه وذلك بحكم مركز العينين من جسم الانسان لسهولة النظر وسيتعاب الرؤية

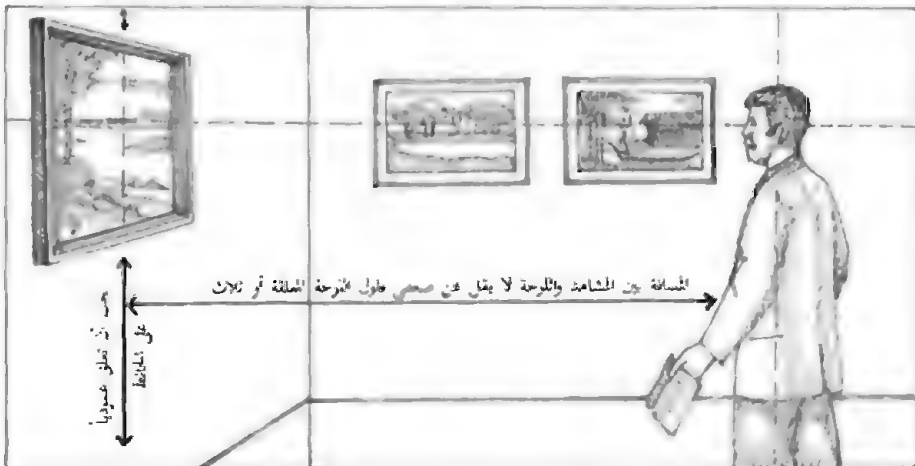
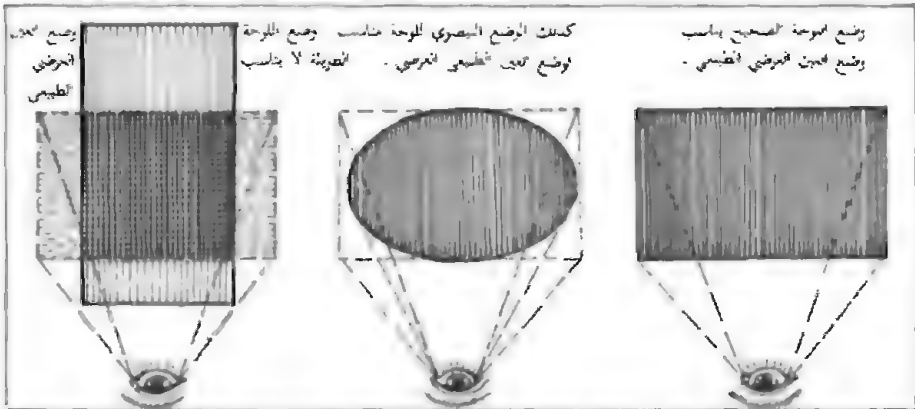
في كيفية وضع اللوحة من خلال الرؤية السليمة بدون اضطراب كفاءة إيجي



٤

٣ - وضع اللوحة المناسب لما

١ - مثال الرؤية الطبيعية العين



المسافة بين اللوحة والحائط والقواعد التي تحتوي على أن يكون مناسباً في الضوء والمسافات والأركان التي تساعد العرض

ولفكرة . على شرط أن تكون اللوحة عمودية على الجدار الذي ألوانه يجب أن تكون حيادية فاتحة حتى لا تقلل أو تؤثر في ألوان اللون كما يفصل أن تكون اللوحة في مركز مرموق على الجدار مرموق وخاصة إذا كانت موضوعة في صالة حتى يكون لها السيطرة الأولى في الرؤية ومن بعد الأثاث والتحفيات والخزفيات .

ولا ينبغي أن ننسى ما لألوان الجو المحيط باللوحة وخصوصاً في داخل الصالات من الأهمية بمكان على مركز اللوحة . وكذلك اللوحات الجدارية في خارج القاعات والمصانع وأسلوب وضع تخطيطها وألوانها في ملء مركزها ضمن الفراغ أمر بالغ الأهمية حيث يلعب التناسق واللون العامل المهم في إخراج مضمون اللوحة إلى حيّز الوجود .

#### ٤ - الأخطاء الحاصلة من جراء التطبيق

أما الأخطاء التي ترتكب في ملء المساحات والفراغ الفني فنلخصها بما يلي :

- ١ - لا يستحسن أن توضع اللوحة دون إطار .
  - ٢ - أن يكون انشائها وعناصرها مساعدة على إظهار الموضوع ويجب ألا تقف .
  - ٣ - لا يستحسن وضع اللوحات الحرفية أو الجدارية أو الموزايك في صالات الاستقبال . حيث تؤثر زخرفياً على الجو وتفقد جمالياتها العالية .
  - ٤ - أن يكون حجم الصورة مناسباً لحجم الجدار المعلقة عليه وإلا فشلت النسبة بين فراغ الجدار وسطح اللوحة
  - ٥ - الألوان إذا كانت متنافرة مع جو الفراغ أدت إلى تدهور الذوق وضطرابه ومن ثم سقوط العمل الفني .
  - ٦ - يجب أن تتوفر المواضع الملائمة للوحات الفنية بمواضيع تخدم الإنسان جمالياً وفكرياً ودوقياً .
- إن اشاعة الذوق المزهق في الفراغ والجو الذي يحتله العمل الفني دون لمبالغة أو التذليل أمر بالغ الأهمية تمييز مركز العمل الفني وجعله يستقر باطمئنان واضح مؤثرين إلى قيمته التعبيرية في هذا الجو الذي ملأه بجدارية العمل لهم .

# المبحث السادس

## عناصر تكوين الهيئة العامة

- |                             |   |
|-----------------------------|---|
| ١ - عناصر التكوين .         | ١٢ - البدء التركيبي .                     |
| ٢ - التناسق .               | ١٣ - النسب .                              |
| ٣ - الوحدة .                | ١٤ - الفضاء .                             |
| ٤ - التباير .               | ١٥ - الحركة .                             |
| ٥ - الموازنة .              | ١٦ - المسحة العامة .                      |
| ٦ - الأيقاع .               | ١٧ - الخو .                               |
| ٧ - اللون .                 | ١٨ - الفكرة التخطيطية .                   |
| ٨ - الخط .                  | ١٩ - الضوء والقيمة .                      |
| ٩ - التكرار .               | ٢٠ - الشكل .                              |
| ١٠ - التضاد .               | ٢١ - المواد والآلات والأدوات وأستعمالها . |
| ١١ - العلاقات الميكانيكية . | ٢٢ - شجرة عناصر الهيئة .                  |

### ١ - عناصر التكوين

في بحثنا عن الهيئة قد توصلنا إلى أهم الأغراض الأساسية المكونة مهما كان نوع تلك الهيئة تشكيليًا وكل ما ذكرناه ينطبق على عناصر تكوين أي حق منها كان معماريًا أو تحتًا أم رسمًا أم نصيبًا .

ونحن نجد في هذا المبحث بصفة شاملة العناصر المثبتة المساعدة لتكوين الهيئة . وقد سبق لنا أن شرحناها في الفصول والمباحث السابقة . ولكن الذي يهمنا الآن أن نعرف مراكز هذه العناصر وفعاليتها في التكوين العام مع العلاقات التي تربط بين بعضها البعض لعرض المساعدة وإخراج المعنى المهدف من جراء وضعها .

نحن لا نقول أن جميع ما يذكر يجب أن يراعى بخلافه . بل نقول أن ذلك يعتمد على الفنان وما يرغب في تطبيقه من اختصار أو إطالة في تكوين هذه العناصر لتقوم بدور الأساس الكونكريتي للعملية . وكلنا لا نعتقد **حلل العناصر** من العمل الفني جزئيًا كانت أم كلية هي **استحسان** أم ذم . بل إن حسن تكوين هذه العوامل يتوقف حوهرًا على قابلية الفنان في ذوقه وسلامته تكوينه **بأثا** و **حاليا** . الأمر الذي يعطي أسنوية محبة ومقبولة ومستحسنة من قبل المشاهدين .

نعتقد أن ما ذكرناه في **هذا الكتاب** من علم العناصر هو فتح الأبواب المنيرة أمام الباحث . وما على الباحث إلا أن يختار ما يناسبه ويعتقد **خدا** ليجنّه في تطبيقاته أو يضيف من عنده أنبياء أخرى ربما فاتتنا في هذا البحث . وهكذا تكون الحرية الفردية هي الأساس في الاختيار والتطبيق ومن ثم يتحمل الفنان مغنة ما ينتج من مضامين ورؤية . ربما تكون في صالحه أو طالحه . وبين هنا أن هذه العناصر المكونة للهيئة هي المنار الحادي للباحث ليشق طريقه بها كليًا أم جزئيًا حتى يتحرك إلى الأفضل وتوصله إلى ما تصبو إليه نفسه من إخراج العمل الفني أي كان نوعه .

ونقول هنا على عناصر تكوين الهيئة كخلاصة عامة نشرحها مع مضامينها وعلاقات بعضها ببعض .

## ٢ - التناسق Harmony

يقصد بالتناسق هو استضافة الوحدات وقابلية تناسقها واستنساغة علاقاتها مع بعضها في مركز تكوينها والمساحة السالبة التي حوتها بحيث تظهر هذه الحجوم وألوانها غير نافرة تقينها العين جمالاً وتؤدي معنى إيجابي للوحدة العامة للوحة مكونة أشكالاً أو مسطوراً محركاً لموضوع العمل وهي بنفس اللون تشع ألواناً ضوئية متناسقة الصدى إلى المشاهد حيث يعطي راحة للنفس التي تشاهدها .

## ٣ - الوحدة

سبق وشرحنا وحدة العناصر في المبحث السابق وبيننا عوامل الوحدة في فرض العناصر أمر ضروري في الهيئة مثل وحدة الأمة القوية التي تقدر على عادات الزمان . فالوحدة العامة هي التي تبني العناصر المتكاثفة والموضوع بقوة لظهور الفكرة المرئية للعمل الفني بتناسك كبير مساند للاخراج في العمارة والتصوير خلال تكوينه . unity .

## ٤ - التباين أو التضاد Contrast

هناك تباين في تكوين المساحات من حيث مقاساتها وهناك تباين في الألوان حار وبارد وهناك تباين في الموازنة وعددها وهناك تباين في الضوء وحدته وقيمه وهناك تباين في الخط والحركة والنسب والأحجام والمتطور... إلخ أن التباين كالليل والنهار كل يظهر الآخر والرجل الطويل يظهر القصير إن هذا التباين قانون من قوانين الكون . وللمعرفة تكوينه نحتاج إلى دراية كبيرة في التصرفات نوضعية لعملية الفنية . فالرجل الواقع في لوحة نبرزه امرأة (نوع متغاير) والمطفل يبرز البالغ والأبيض يبرز الأسود والنور يبرز الظلام وهكذا .

إن عملية التباين يجب أن تكون في موضع الهيئة دونما اسراف ويجب أن يكون لها معنى أدبي وجمالي للرؤية في آن واحد وهي في هذه الحالة مساندة للوحدة العامة الشاملة .

## ٥ - الموازنة Balance

عنصر أساسي في توزيع المساحات والفراغات والكتل والحجوم والأصواء الملونة الصادرة عن ملمسها العام وسببة ملئها للفراغ أو ترك الفراغ السالب الحاصل حولها وأهمية رسائله المساعدة هذه الحجوم المتحركة وموازنة أعدادها وحجومها طفقاً لما تستسيغه العين فيزيائياً وطبيعياً في وضعها وهذه الموازنة تستند في معادلاتها إلى أمور كثيرة سبق وأن شرحناها في باب الموازنة وهي من العناصر المهمة في تكوين الهيئة ولها عميرات تدخل في عالم التوازن والتناظر والمقابلة .

## ٦ - الإيقاع

هو نوع من انتوزيع بين السالب والموجب في ملء المساحات إن ذلك الإيقاع يتوقف على :

- ١ - طبيعة تكوين الخط .
- ٢ - طبيعة تكوين اللون .
- ٣ - الفراغ والممتلئ من الأحجام .

- ٤ - إيقاع الحركات والنسب الوضعية للأجسام .
  - ٥ - الفئات والفاصل في القيم الضوئية ودرجات عطاها .
  - ٦ - العلاقات بين العناصر وكيفية تقبل إيقاعاتها بالرؤية زمنياً وحسباً يعتمد على النظر .
  - ٧ - التردد والموازنة في التوزيع .
  - ٨ - الأيقاع الشئناسق أو المتضاد في الخط واللون والمساحة .
- كل هذه العوامل تعطينا معرفة جيدة في عنصر الإيقاع الذي يشبه إلى حد كبير الإيقاع الموسيقي بألوانه المتعددة وأنواعه .

## ٧ - اللون

سبق وشرحنه في الباب الأول من الجزء الأول وبيننا مبلغ أهميته في إظهار الملمس وتعبيره العاطفي في تكوين اهية كعنصر أساسي يعتمد عليه خاصة المصور الرسام والمزخرف والمصمم والفخار والمعمار وكل ما يتعلق باللون يلعب دوراً أساسياً في تكوين عوامل اهية وذلك لأهميته اللونية كما هو ظاهر في طبيعة الأشياء التي نعيشها .

## ٨ - الخط

شرحنا في الباب الثاني من الجزء الأول -أنواع وطابع الخط وأهميته في تكوين التخطيط العام في النون التشكيلية- وكيفية صياغته للأشكال وإعطاء الأفكار مظهراً مرئياً حيث حول الأفكار الجبالية إلى تشكيل واقعي على مختلف نزعاته ومدارسه وأغراضه .

## ٩ - التكرار

هو ترداد الوحدات المتشابهة في احتلال مساحات معينة ولأغراض معينة كما شرحناها في الشكل (٨١) وفي باب الموازنة . وربما كان التكرار بالتشابه والعدد ونوع المساحات والكتل واللون والصوت تعطي فكرة واضحة في نوازع الزخرفة الشرقية وتوزيعاتها واستتقافاتها لغرض ملء المساحات إن كان الملء قريباً أو مسطورياً كما هو في الفنون الأوربية .

## ١٠ - التضاد

لا نقصد هنا بالتغاير بل «التعاكس» في معنى الأشكال والفرض الموضوع من أحده فمثلاً السالب ضد الموجب . الشر ضد الخير . الصوت العالي ضد الصوت الواطيء ويهدف لأغراض مخالفة . والتضاد في العلاقات وليس في الأشكال . فمثلاً معنى المساحة الكبيرة هل يعطي معنى ضد المساحة الصغيرة ؟ أو الخط المطويل يعطي معنى ضد الخط العريض أو المتحرك . أو السرعة ضد الركود أو التكتل ضد التفكك . إلخ آخره إن كل العلاقات المنشأة بين المكعب والدائرة هي من هذا النوع وتهدف إلى معاني متضادة لأغراض فكرية ورؤية مختلفة .

فالتضاد هو خلق علاقات متباينة ، بينا التغاير هو ظاهره اختلاف الأشكال ونوعها .

## ١١ - العلاقات الميكانيكية Mechanical relations

هناك نوع من العلاقات الختمية المطفية نحصل من جراء فرض العناصر داخل عالم الخارج الفني ونفرض عليها فرضاً دون أن نقبل العلق . وتسمى بالعلاقات الميكانيكية . مثلاً : اذا فرضنا ضوءاً في جهة من اللوحة لابد أن نفرض بما يقابلها من الدرجات الضوئية الواطئة هي الظل أو الظلال أي التقابل بالعرف الفني بين الفاتح والعاقد هذا النوع من العلاقات علاقات ميكانيكية واداً صعباً شكلاً أو حساً كروياً لابد أن يرجع ميكانيكياً إلى خطوط ذلك الشكل فإن كان مكعباً فهو ميكانيكياً بخلاف عن الهرم أو المخروط وهكذا . وإذا كان جسم رجل فتركيبه النفسولوجي التشريحي يختلف عن تشريح الطفل هذه المعرفة بالعلاقات هي حتماً ميكانيكية التفكير . وإذا وضعنا الأحجام الكممية في حالة المنظور فميكانيكياً نعرف ان المكعب القريب أكبر من الذي فيه وهكذا إلى المكعب العاشر في السلسلة وهذا يعني استنتاج ميكانيكي متأتى عن الخبرة الطويلة للرؤية . وميكانيكياً الفراغ ومساحاته له مقومات في علاقات أعاده تختلف عن مساحات وعلاقات الحجم المتمثلة وطبيعة المساحة هي عبر طبيعة الحجم ( ميكانيكياً أو بديهيًا ) .

وأن كل فراغ يحتوي على صفتين ميكانيكيتين هما :

- ١ . الحجم له ملمس وغطاء وله صفات .
- ٢ . والحجم في داخله فراغ يباقي السطح المادي له .

هذه الصفات المتناقضة ذات صفات ميكانيكية . نجد التكوين في الهيئة يسوقنا في بعض الأحيان إلى صفات من هذا النوع تعتمد على صفات دون التفكير . فظاهرة التفاحة ميكانيكياً تختلف عن ظاهرة البرتقالة رغم وجود الدوران مهما وذلك يمكننا من التخيل هذين الشكلين المتقاربين والمختلفين ميكانيكياً ووجود الضوء أو المنظور في الفراغ هما صفتان الأولى عنم المعرفة بهما وثانيهما القوانين لميكانيكية المضيقه هما في كل الأحوال والفروع المتعددة من هذه الظواهر .

## ١٢ - البناء التركيبي

شرحناً قوانينه في باب البناء وهو العماد الأساسي في هندسة هذه العناصر من حيث معناها الأولى التجريدي إلى المعنى الابضاحي التصويري أو الوظيفي الواضح المرتبط بين الشكل والمضمون فالعلاقة بين تشكيل الهيئة وأصوغها وبين المعنى والمضمون أمر بنائي أصيل بالغ الأهمية في اعطاء الرؤية الواضحة والوظيفة الموضوعية لكل اخراج فني في أي عمل من أعمال الفن ابتداء من الموسيقى وانتهاء بعالم الفخار .

## ١٣ - النسب proportions

كل جسم تُخلق في الطبيعة له نسب معينة في تركيبه وجسم الانسان والحيوان احدي هذه الظواهر في التكوين فين جسم وجسم يوجد نسب معينة تمثل طبيعة وطابع هذا الجسم وكذلك بين تركيب هذه الأجسام مع بعضها يوجد نسب وبين أعضائها يوجد نسب فالعضلات لها نسب واليد إلى الأرحل لها نسب والرأس إلى الجسم له نسبة . ونسبة جسم احصان إلى الانسان له نسبة ونسبة الحصان إلى الكلب له نسبة وهكذا . والنسب تعتبر من أدق العوامل الأساسية في تكوين التشكيل فهي في النحت تعتمد على ما نخنحه من فراغ ومقارنة هذه النسب بالطبيعة من حيث التشابه الصحيح كذلك كانت في التصوير والرسم .

وفي فن لعماره : تعتمد نسب وفراغ الحجم التي تتكون منها البناية عما تنفق والاغراض الحياتية .

فاعامل النسبة ثابت من جهة كما هو في نسب جسم الانسان والحيوان والنبات والطبيعة مع فراغاتها أو عوامل نسبية يضعها الانسان لأغراض فنية كما هي في لرسم أو النحت وتقدر بمقاييس معينة تتناسب نسب حسب الفرضية التي يضعها الفنان بمقتضى علم التشريح أو المنظور أو الضوء . . إلخ .  
فالسبب إذا ما اختلفت في ظواهر أغراضها التشكيلية أدت إلى عكس فائدتها .

ورب سائل يقول ماذا يفعل بيكاسو في صياغة نسبه المخالفة للطبيعة البشرية مثلاً :

هنا سندد في جوابنا إلى أن الفنان ربما يخالف الطبيعة في حدود معينة لصياغة مفاهيم جديدة جمالية في تكوين الهيئة تعتمد على الإبداع والخلق ولكن ليس من وجهة التكوين العلمي العام المتفق عليه خلال تجارب الأجيال بل يعتمد على الصيغ الإبداعية الفردية التي له الحق في تحمل مسؤوليتها جمالياً وترويج هذه المفاهيم بين الجماهير لغرض الاقتناع والتقبل ولتغيير مفاهيم الجمال الفلسفية المحسوسة نسبة إلى العصر وتقبل أفكار جديدة في تخضمه كما نفعل في تطوير الآلة ومستلزماتها مثلاً نسبة إلى الحاجة والتقدم التكنيكي .

والنسب هي إحدى ظواهر العطاء الجمالي المتصل بطبيعة تكوين الأشياء وربما كانت لها نسب تجريدية أيضاً كما ذكرنا .

#### ١٤ - الفضاء والفراغ space and vagance

إن هذا الذي يسمى الفراغ بمقاييسه الفضائية وأبعاده التي شرحناها في باب الفراغ هو الحيز الوحيد الذي نتعامل معه تشكيمياً فإن كان ذو بعدين كان سطحاً وإن كان ذو ثلاثة أبعاد كان حجماً أو فراغاً ولكل فراغ وسطح حدود ونحن نتعامل فنياً مع هذه العوامل كعناصر أساسية في تحريك مجالنا الفني ضمن حدوده .

#### ١٥ - الحركة Movement

إن سر التكوين للهيئة هو الحركة والحركة أنواع سبق وأن شرحناها تباعاً وهي التي تمثل التكوين الديناميكي للهيئة . ولا يوجد جسم ظاهر أو شكل أو ضوء دون حركة وهذه الحركة قوانين تدفعنا لظهور معالمها فجسم الانسان له الحركة الأساسية والممرات الداخلة والخارجة في بناء العمارة لها حركة فاعلة . والضوء له حركة والأشجار لها حركة وكل ظاهرة في الطبيعة لها حركة فكما يتحرك الممثلون على المسرح بقانون كذلك نحن نضع هذه الحركة مقابون ونحن يجب أن نجد تكوين ونحاس هذه الحركة مضامين معانيها المساعدة لبناء الأشكال والمساحات والفراغات والأجسام والأحجام التي نصنعها في عملية التكوين .

والحركة هي أنواع ومعاني منها :

- |                          |                       |                       |
|--------------------------|-----------------------|-----------------------|
| ١ - الحركة الديناميكية . | ٥ - الحركة الطبيعية . | ٨ - الحركة المدمرة .  |
| ٢ - الحركة البنائية .    | ٦ - الحركة المستقرة . | ٩ - الحركة الشاعرية . |
| ٣ - الحركة المتساوية .   | ٧ - الحركة المنطلقة . | ١٠ - الحركة البطيئة . |
| ٤ - الحركة الهزلية .     |                       |                       |

هذه لعوامل يجب إظهارها في تشكيل الأعمال الفنية إن كانت مسرحاً أم صورة أم شعراً .

الحركة عنصر أساسي يحرك للعمل الفني وهدف من أهدافه التي يجب أن نعد لها العدة اللازمة لإظهارها





وتركيزها وعدم يعترتها . دون النجوى إلى الأرباك والخط بين مزايها وإظهار معالمها و التركيز عليها لتساعد المضمون على الإخراج العضوي الحر في بصيغة أفضل .

## ١٦ - المسحة العامة

لكل عمل فني له مسحة عامة في تكوين هيئته ولولا هذه المسحة العامة لبطلت ظواهر الأسلوب وارتبكت عناصر الهيئته . وعنيه فالمسحة العامة هي الصفة العالمية على جميع عناصر اللوحة فيقول مثلاً هذه اللوحة يعنني عليها جمال الخط أو اللون أو الضوء أو النزعة الدرامية . أو الخوف الفرح أو الحزين . أو سخو ظاهر فيه الأبعاد . أو احسام الإنسان الرباعي العسل ( الدرامي ) أو روح الحركة الحربية . أو المسحة الظاهرة تحت ساعة من ساعات النهار أو الليل أو السواحي الأدبية . أو التواخي الفنية كالمسحة الشاعرية . أو التراحيدبا أو العف أو المعرى النربوي أو المسحة الوضعية أو المسحة التقريرية أو المسحة الواقعية أو التحريرية ... إلخ ، كل ما ذكرنا في تكوين الهيئة يسمى المسحة العامة General Expression .

## ١٧ - الجو The Atmosphere

خلق الجو المناسب لمضمون العمل الفني أمر مهم في عرفنا وذلك لنقل الفكرة إلى المشاهد بمقومات مناسبة تتفق مع المضمون المقصود فكربا والذي نقوم بتحقيقه تشكيميا حيث الظواهر تنقلنا من جوها إلى عالم الفكرة التي سبق وأن وصنعناها .

الجو هو المناخ المناسب الذي يعيش فيه المضمون بشكل واضح الرؤية ومقبول وهو الصلة بين التكوين الفيزيائي للموضوع وبين التكوين الخيالي لتخطيط هذا العمل . وعليه فالمناخ المناسب له شروط وموصفات تتضمن روح وضع العناصر المهيئة للعمل الفني

مثلاً إذا وضعنا فكرة عن حياة لقواد العرب . يجب أن نركز على الصفة التي اشتهر بها ذلك القائد وأن نخرج هذه الفكرة بنحو مناسب لها .

وإذا أردنا أن نخرج جو ثورة ما يتوجب هنا أن نكون هيئة ذات عناصر متحركة فاعلة ديناميكياً ودات ألوان صاخبة منفجرة مع ضوء عنيف . لخلق الجو المناسب للمسحة العامة المتفاعة من جراء هذا الإخراج ولا يمكن للعمل أن يظهر بهذا الجو بمقومات عناصر هادئة لا تتفق وعناصر الثورة ومفهومها .

إن التركيز على الأسباب الموجبة للإيذاء والإخراج مع الربط بالمضمون أمر يساعد على خلق الجو المناسب من جميع التواخي المؤدية إلى هذا المضمون تصويرياً ذو جو مناسب .

## ١٨ - الفكرة التخطيطية

لكل عمل فني فكرة وربما كانت الفكرة واضحة عند الفنان ناصحة أو حدسية في عمق نفسه . وهذه الفكرة هي الطابع الرئيسي في تهذيب وتخطيط العمل الفني لتساعده على الإخراج التشكيلي ولولا الأفكار الحسية عند الفنان وربطها بأمور تتعلق بالتطبيق وقوابله لشاء لنا القول أنه العيث كما يفعل الأطفال حين الرسم . فالطفل يرسم مندعماً بعوامل فوق سيطرته ولا يعرف مبتغاه . وربما كانت واقعية ذات صفات جمالية ولكن الفنان له الإرادة والارادة الكئنية فيما يتخيل ويصمم على تحقيقه بما يعرف من علم الفن وخبره التطبيقية ضمن إرادته ووجدانه وعواطفه . وبذلك يقول ما يعني تخطيطاً . هو العيث . وربما كان العيث الفني هو

جاء مكمل لأرادة العقل المعنى المنطقي الذي يعملها الفنان ليخطط له فالخطيط الذهني والخشي عامل أساسي في وضع الركائز الثلاثة لتسقي وتهدف أهمية المزية لاعطائها المعنى الذي من أجله وجدت تشكيلياً . وهكذا لنا الحق في القول أن أي عمل فني يصحبه خطة فكرية وربما كذلك خطة تطبيقية من قصاصات (تخطيطات متونة جزئية كانت أم فردية أم جماعية مساعدة لتكوين الهيئة مبدئياً) primarily sketches أو الخرائط الأولية التحضيرية وهي تسجيل للأفكار الداعية لبناء هذا العمل .

فكل فكرة هنا تخطيط وبدون هذا التخطيط لا يمكن تنفيذها وهي الجواهر الأولية ابدائية المساعدة لتهديب واخراج العمل الفني بمقوماته النهائية للهيئة .

## ١٩ - الضوء والقيمة light and value

ومن العوامل الأساسية للهيئة - الضوء . سبق أن فردنا له رب خاص وذكرنا مقوماته الأساسية وغايته إذ لولاه لما عرفنا ظواهر الاجسام المضيفة في ضمن العمل الفني ولولا الضوء لما رأينا الحياة وأسرارها ومنها الإنسان ومدينته وهذه القيم الضوئية هي التي تلعب الدور الأساسي في إظهار معالم اللون والمنس والطينية وساعات النهار وضوئها والضوء المساعد على الجو والمسحة العامة وخصائص العناصر التكوينية للعمل الفني .

ومن هنا نتعرف على التركيب الإنشائي العام للهيئة حيث هو آخر المطاف للعمل الفني الذي يعطينا الطاهرة الأساسية للهيئة ولولا هذا الذي ذكرناه في هذا البحث وعلاقاته المتعددة وأسابيه العلمية والفنية المذكورة في بحثنا لما قدرنا على الوصول إلى أصول المعرفة العلمية التي تساعدنا على فهم الأصول التطبيقية فيها . نحن لا نقول أم كل شيء بل هي شيء أكثر من لا شيء تنبئ أمدنا أصول تطبيقنا ولا يتيسر لنا تطبيق هذه المعرفة دون معرفة "أسس التطبيق المتواصل" وخره الفنية المستندة إلى هذه العلوم المسجلة الموضحة لما سبق .

الإنشاء الذي سسترجه في "الباب العاشر من بحثنا هذا سنبين أهم سبله المعروفة فنياً والمثبقة تطبيقياً والاسس النظرية العملية والعلمية في مختلف المدارس والعصور .

## ٢٠ - الشكل Shape

إن من أهم العوامل في التركيب الجمعي للهيئة هو الشكل وثبات أن جعله خاتمة المطاف لذكر به أنه الأساس في تكوين كثير من الأعمال الفنية . وكل شكل تعني التشكيل على اختلاف نزعاته ومقوماته وسبق أن فردنا له باباً كاملاً في الجزء الأول (يرجى الرجوع إليه) .

ونؤكد على خطأ شائع بين الفنانين حيث يطلق كلمة شكل على الهيئة والعكس بالعكس دون محيص وتمييز ونحن نؤكد هنا أن خصائص الشكل هي غير خصائص الهيئة ويجب التشديد على هذين المفهومين للملا نفع في تبس المفاهيم السطحية والخطأ بين هذا وهذا .

وهكذا فالشكل له صفات تكوينية ذات خصائص شرجية ومنظرية بينا الهيئة هي المظهر العام الذي يحتوي على جميع عناصر الفن .

## ٢١ - المواد والآلات والأدوات واستعمالها

إن من أهم العوامل المادية هي علاقة الخبرة باستعمال مواد التشكيل مع أدواتها . من جص وحجر وأوان وورق وحبر . . . مع المكائن الحديثة لتعبيد الأرض إلى الفرشة الصغيرة الملونة في الرسم كل تلك تعتمد

على مهارة مستعملها وخبرته وعلى الجودة المتكونة هذه المواد حيث العطاء الجيد كلما كانت المواد والآلات جيدة كانت النتائج جيدة وسبق لنا شرحها شرحاً وافياً .

## ٢٢ - شجرة عناصر الهيئة

إن الشكل (٨٣) يوضح أهم عناصر تكوين الهيئة وعلاقات بعضها ببعض وأغلب ما ذكر فيها مشروح سابقاً في هذا الكتاب (الجزء الأول والثاني) وموضح خصائص كل عنصر وعلاقته بالعناصر الأخرى من الناحية العلمية والتطبيقية وهذا الشكل البياني هو خلاصة الدلالة المفسرة للعناصر من الناحية النظرية علمياً ومن الناحية التطبيقية فناً .

ولكل عنصر خصائص يجب معرفتها من قبل المنتيع بيتغي ممارستها وسوف نوضح الأساليب التكوينية للهيئة كعمية إنشائية في الباب الأحمر وهو باب التكوين الانشائي وطبيعته وهو البحث الأخير في هذا الجزء .

# الباب الخامس التكوين الانشائي وطبيعته

## المبحث الأول

تطبيق العناصر انشائياً .

## المبحث الثاني

المميزات .

## المبحث الثالث

الانشاء كظاهرة .

## المبحث الرابع

وظيفة الانشاء .

## المبحث الخامس

تطور رؤية الانشاء عبر العصور .

## المبحث السادس

المبادئ السياسية وتأثيرها على الانشاء .

## المبحث السابع

الرؤية والعوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

## المبحث الثامن

التراث والرؤية .

## المبحث التاسع

الانشاء والرؤية الموضوعية .

## المبحث العاشر

الختام .

# المبحث الأول

## تطبيقه العناصر انشائيًا

- ١ - العلاقة بين علم العناصر وأصول تطبيقه فنياً في مجال الانشاء على مختلف الفنون التشكيلية .
- ٢ - التطبيق الفني لعناصر الهيئة في انشائها .
- ٣ - عناصر تكوين الانشاء .

١ - العلاقة بين علم العناصر وأصول تطبيقه فنياً في مجال الانشاء على مختلف الفنون التشكيلية

«المشاهدة تأتي قبل الكلمات والطفل يرى ويتذكر قبل أن يتكلم» .

«وكل الأعمال الفنية التشكيلية من أعمال الإنسان» نتذكر ذلك .

وعن نقول ان العلاقة بين ما نراه في محيطنا وبين ما نعرفه في داخلنا سوف لا ينتهي ذلك ما دام الانسان على سطح هذه الكرة . وعليه يتفق أسلوب ما نراه متأثراً بمعرفتنا أو بمعقدتنا .

وفي قدم الزمان كان الناس يعتقدون بحجة النار بصورة حتمية مباشرة . فكلم شاهدوا ناراً مثلاً كان مفهوم الاعتقاد بعقاب النار يوم الحشر يحضر أذهانهم ربما كان يختلف عما نراه من اشتعال النار اليوم . وهكذا إذا أحببنا شيئاً ما فإننا لا نبدأ حتى نصل إلى ذلك الشيء وصولاً حتمياً .

فالعاشق لا يبدأ تجاه حبيبته بالكلمات أو النظرة أو أي شيء آخر ما لم يتوج حبه بالزواج الفعلي .

فالرغبة لها مبهدات منها انزعول والكلمات والتقرب والغناء والارهاق الحسي ... الخ . ولكن كل تلك لا تحمل ما لم يصحب ذلك الزواج النهائي لهذه لظاهرة الانسانية .

ونحن نرى المرأة الجميلة لأننا نرغب في رؤياها ولذا لا نحب أن نرى إلا الشيء الذي نرغب به أو نرغب في مشاهدته . وليس من الواجب أن نرى الأشياء بلمسها فقط لنحس بها بالرؤية . بل المشاهدة في الكثير من الأحيان تخفي عن اللمس . ومن هنا كانت أهمية الفن التصويري بشكل عام وأهمية تكوينه وباحث على بحثه

ونطلب الآن منك أن تطبق عينيك وتحاول أن تلمس ما حوالتك حتى تحس بوجودها . حسناً فكم من الأشياء سوف تحس ؟ هل بالقدر الذي تراه عادياً ؟ طبعاً لا . فالرؤية والمشاهدة هي التي تنقل إلينا ما نرغب رؤياه ونحن لا نرى عادة مادة واحدة فقط بل نرى عدة أشياء والأهم من ذلك نرى العلاقات بين جسم وجسم ومادة ومادة وإنسان وإنسان وحيوان ونبات إلى آخره . وهذه الرؤية تولد العلاقة بين ما نرى وأنفسنا وعليه هنا تنشأ الرغبة في تثبيت ما نرى خاصة فيما إذا كان ما نراه أمراً مهماً بالنسبة لنا .

فالعلماء المشاهد يرغب بالاحتفاظ بصورة المرأة الجميلة لذا يرغب في رسمها ويرغب في رسم منظر جميل لذا يرغب في تصويره ، وهكذا تنشأ عالم التصور مع الرغبة وعالم الفن التصويري مع المشاهدة . «وعالم التكوين والتعبير» أي عالم التعبير بواسطة الهيئة «عالم التكوين الانشائي» .

ونحن نقول ، كما نرى المحيط الخارج عند كذلك فانه نرى من قبل الغير ، فمثلاً لو كنا واقفين في وادي

وبالقرب مما جبلاً فإن من يقف على حبل نه القدرة على مشاهدتنا وهكذا نحن نرى ونرى .  
وعليه نرى قبل أن نتكلم أن عمية الرؤية دائمة قائمة وفعالة . بينما الكلام لا نسمعه دائماً ولذا نؤكد أن  
الرؤية هي فعالة دائماً دون توقف وما نراه نحن أماناً وقبلاً هو في الحقيقة يمثل رغبتنا في قبوله بطريق مباشر  
أو غير مباشر إن ذلك يتوقف على مدى ما نرغب في مشاهدته .

وجميع الصور المشاهدة في الطبيعة أو التي ينتجها الفنان أو آلة التصوير أو السينما أو المشاهد المسرحية هي  
من عمل الإنسان وتأليفه حسب رغبته . ويولد لما كانت مشاهدتها أو إنتاجها فنياً\* .

وكل ما نراه أماناً نترجمه كما نرغب نحن أو في كثير من الأحيان الحقائق المرئية تختلف عما نرغب ولذلك  
إنما أن نتركها أو نحاول تحريفها حسب هذه الرغبة أو إن كنا مرهفين كمنابرين نحاول أن نضع هذا التحريف  
الراغبين فيه في حيز التنفيذ إذا لم تعترضه معوقات أخرى فوق إرادتنا أو منافية لما نرغب .

وحيث أن سرعة الضوء = ٣٠٠,٠٠٠ كم/ثانية في الفراغ

وسرعة الصوت = ٣٣١,٥ م/ثانية في درجة الصفر الحرارية في الفراغ .

من هنا نستدل مدى تأثيرنا برؤية الأجسام والصور دون الكلام . فالكلام في حالة التصور داخل الدماغ  
أبطأ من حالة تصور الدماغ للصور الخارجية المرسلة إليه وذلك بحكم سرعة الضوء وقابلية الدماغ الغريزية  
على ذلك .

وعليه فالصورة وضعت لأن نبيه ونفوس النعم عن طريق رؤية الأشياء التي لم نرها سابقاً أو كانت غائبة  
ورأيانها حالياً بحيث رسم الصورة لشيء ما يدوم أكثر مما يظهر أماناً إعتيادياً وربما أردنا بقاءه فثبت من السنين  
أو أكثر ضمن الصورة المنتجة فنياً أو التمثال المنحوت . ونحن هنا ننقل إلى الحقيقة التالية . وهي أن ما نراه  
أمام أعيننا من مشاهد ربما يراه غيرنا لا يعدون على الأصابع بين العمل الفني الذي تنتجه نراه جماهير  
والآلاف من الناس وعلى مختلف الأحقاب والعصور .

وبهذا تظهر فائدة العمل الفني للجماهير مثل اللوحة . والسينما والمرحج والتلفزيون عدا أن بعض هذه  
الانتاجات للمهنة المعبرة تبقى مسجلة عشرات أو مئات السنين ندعها لتراها الأجيال التي تأتي من بعدنا ويعرفوا  
ما رأيناه وكيف رأيناه . وعادة حينما ترى الجماهير عملاً فنياً مسجلاً أمامها أي كان تكويبه أو موضوعه فأنما  
تبتغي من رؤياه ما يلي :

- ١ - الجمال .
- ٢ - الصدق .
- ٣ - الانحاس .
- ٤ - الحضارة والبراث .
- ٥ - الهيبة .
- ٦ - الحالة الراهنة (الظريف) .
- ٧ - الذوق .
- ٨ - العاطفة .
- ٩ - المصنوع والموضوع ... الخ .

إن هذه العوامل التي تدفعنا لمشاهد للرؤية هي تنبع من نتائج العمل الفني الثابت كالصورة مثلاً وربما بعض  
من هذه الحقائق تغير عسباً واجتماعياً بتميز الزمان والعصر والمكان .

فتمثال صممه ميخائيل أنجلو قبل أربعمائة سنة غيره عما تحته ميللرول وبيكاسو المعاصرين . وسنين فيما يلي من البحوث أثر انصور والفكر المعاصر على مظهر ودوافع العمل الفني وتطوره .

ونرجع إلى المشاهدة ، فنحن حيناً نرى منظراً طبيعياً مؤثراً نفرض أنفسنا في وضعه دون شعورنا وهكذا حيناً نرى فناً لعصور نخلت نفرض أنفسنا فيه وقد رجعنا بالذات إلى ذلك الزمن البعيد أي رؤية العمل الفني القديم هو امتداد لذواتنا في خضم العصور السالفة وامتداد لها حتى الوقت الحاضر .

ولذا ف رؤية الأعمال الفنية القديمة هي تسجيل خاص بمفاهيم العصور السابقة وكيفية إمتدادها للأجيال التي بعدها وربما ساعدتنا على دراسة مفاهيم تاريخ ونفسية وبناء هؤلاء الأقوام ونظرتهم إلى الحياة عبر ذلك العصر مما يجعلنا أن نتعرف على الفرق في أصول تفكيرهم وتقبلهم للحياة عبر التواريخ التي ذكرناها من حيث الحضارة والثرات والدولة والرؤية والعوامل النفسية .

فالمشاهدة هي إحدى العوامل الرئيسية في الحياة مثل الهواء والتنفس تقريباً ونحن نعرف ماذا يعاني الأعمى من جراء عدم المشاهدة وأي عالم يكتفه في ذاته وما مدى بعده عن الحياة الرئيسية للناس الآخرين من جراء غريزة المشاهدة والرؤية والتصور .

## ٢ - التطبيق الفني لعناصر الهيئة في إنشائها

وقد بينا سابقاً من الناحية الفنية والفكرية أن لبناء كل هيئة هدفين :

١ - رؤية .

٢ - فكرة .

والربط بين الاثنين يتضمن بناء العناصر للهيئة المراد تكوينها كعمل فني إنشائي على الخط التالي :

إن عناصر التكوين بالنسبة لرؤية الفنان في الغالب تتوقف على مدى احساسه بأهمية الموضوع ومن ثم السيطرة بعنصر معين لابرار معالم اللوحة أو العمل الفني .

فالعمل الفني هنا يتوقف أمره على المادة المرسوم بها مثلاً حيث المادة لها دخل في الاختراع والتعبير . فالزيت مقوماته غير الألوان انائية هذا من جهة ومن جهة أخرى أن سيطرة نرعة معينة وواضحة من العناصر تؤثر في المشاهد وتقله إلى تخفايا للوحة فمثلاً يريد الفنان أن يبرز النزعة المنسجمة (الهارموني) في اللوحة كعامل جمالي يقودنا إلى معاني وخفايا شخصية يريد رسمها . نجد المسحة الطاغية لهذا العنصر الحيوي أمر يساعد على نقل الفكرة المراد تصويرها بواسطة هذا النوع من التعبير الذي يبنى العلاقات بين لون ولون وضوء وضوء ، وخط وخط ، وسطح وسطح ... الخ . بشكل منسجم بعيد عن النشاز أو عنصر التضاد .

وتمَّ فنان آخر يجد أن لوحته يشتملها قاعدة العنف الدرامي مثل موضوع عن الثورة . هنا يحتاج إلى إبراز الألوان المضادة contrast العنيفة الحارة الشدقة والمنفعة حتى تعطي السيطرة الرئيسية للفكرة وهكذا .

وهناك من يعتمد البناء التكويني للتعبير الانشائي كعنصر أساسي للتعبير عن الموضوع .

مثلاً تستخدم الخطوط الحادة القوية في رسم الأشكال على هيئة مكعبات أو ما يشابهها في كتل صريحة



متكافئة موزعة توزيعاً يتفق مع الفكرة والهدف . فالنزعة هنا نزعة تكعيبية هندسية صحة الكتل تساعد على أسلوب تعبري بواسطته يؤثر على المشاهدين وربما كان هذا الانفعال وندرته في الأسلوب يؤدي بالفنان إلى اظهاره في كثير من أعماله فيؤثر بالجو الفني الشائع وربما تبعه بعض الفنانين المعاصرين له فيكون بذلك قد أثر في التيار المذهبي لمدرسة جديدة تسمى مثلاً المدرسة التكعيبية . وهكذا صار في عهد بيكاسو في فرنسا .

كما أن أسلوب تكوين العناصر في ملء الفراغ له دخل كبير في التعبير التكويني للهيمية فالسرعة الظاهرة في الحركة للأشكال والأشخاص له مسحة معينة . والهدوء والاستقرار له غير هذا وهكذا كما شرحنا في البناء . ولكل عنصر من هذه العناصر له أغراض تتفق مع الرؤية المخرجة التي يؤديها الفنان إن كان على صعيد الرسم أو التصميم أو النحت أو العمارة .

إن أسلوب التعبير في الانشاء عديد الغايات وعديد الأهداف والرؤية وكما قلنا الربط بين الفكرة والمضمون مع الرؤية المادية للوحة أمر دقيق يحتاج إلى خبرة ودراية عالية في التكوين . رغم من يقول أن الانشاء يمكن أن يمثل الشخصية عند الفنان فهو حر بما يفعل .

نعم هو حر بما يفعل ولكن أين هو التمييز بين القوة والضعف ، أين هي الأسلوبية ، أين هي قوة تركيب العناصر المقرونة بالمشاهدة ، أين هي عوامل نجاح العمل الفني ؟ كل تلك أسئلة تحتاج الاجابة عليها وخاصة عند العارفين من النقاد وأساتذة الفن والمحبين بذلك .

### ٣ - عناصر تكوين الانشاء

سوف نقصر على أمثلة تسعة في تكوين العناصر كمتاذج سمية ذات سمات واضحة :

١ - البناء المعماري والهيمية

٢ - العلاقات والعناصر والهيمية مضمنة في الأشكال المختلفة

٣ - الصفة المسيطرة الطاغية

٤ - الحركة والهيمية

٥ - اللون والضوء والحركة

٦ - الجو والحركة

٧ - الإنسان والهيمية

٨ - المنظور والهيمية

٩ - الحجم وتكوين هيأتها الانشائية

١ - البناء المعماري والهيمية .

الشكل (٨٤) الانشاء الشائي العمودي والأفقي :

إن الشرح الحاصل في هذا الشكل (٨٤-١) هو عبارة عن تنظيم عناصر تكون هيئة إنشائية : — تنحصر في عناصر الكتل ذات الخطوط العمودية لسطوح وجدران الممارات الهندسية . وافقياً للشارع وخطوط الأرض إن هذه العمادة في الخطوط ذات العنصر المسند بالمطور تؤدي إلى تصميم معماري إنشائي الاستقرار كما يظهر في (٢-٨) المثلون بالألوان المائية حيث درجات اللون الفاتحة مع الظلال الساقطة على مستوى اشرار وعلى جدران الممارات المقابلة في الجهة اليسرى وحركة كتلة الناس المزدحمين في منطلق شوارع هذه النوحة التي تمثل الفراغ

شكل ( ٨٤ ) الانشاء البنائي العمودي والافقي المستقر

ن ١ التوزيع الأفقي



ن ٢ - التوزيع الفضوي بالانشاء البنائي العمودي الملون مائياً



المتحرك كشراع له جماهير يؤمه لشراء واخره . فهنا أحد عناصر الملوحة الرئيسية هو البناء المستقر المتعاود كما  
ظاهر في الأسهم في النموذج الأعلى على جهة التمس . نجد توزيع الاشخاص وكتلهم المتحركة في الجهة الخلفية  
والجهة الأمامية والصلة بين هذين الموقعين الكتل الانسانية عبر خطوط المنظور الأفقية التي تمتد البعد المتروك  
الواصل بين المقدمة والخلفية

### ب - العلاقات والعناصر والهيئة

إن الانشاء البنائي واضح في هذين النموذجين ككتل صلبة وكذلك كنود وظل وجو وكتل من الناس  
متحركة مولدة الحركة الديناميكية الصاحبة في أسواق مثل هذه .

فالتعبير الواضح الرئيسي هنا هو انشاء أو التكوين هيئة بالية الزرعة تعبيراً ودهنياً وتطبيقاً .

كل العناصر الأخرى من منظور ونور وظل وهندسة وأشخاص وحركة وصوت للحركة وكتل وتوزيع  
وتناسق ... إلخ من العناصر نخدم التكوين البنائي المهدفة هاتين اللوحتين من أجله .

فالبناء التكويني للهيئة هو الهدف الرئيسي لهذه العملية الانشائية .

الشكل (٨٥) تكوين إنشائي متعدد العناصر الفنية يتميز بالتمسحة العاطفية بين الانسان والحمام والافقة  
القائمة بيها .

### ج - الصفة المسيطرة الطاغية

تتميز عناصر الموضوع من زجلتين بقضبان وقت فراعهما في حديقة عامة وقد اعتاد أحدهما أن يضع  
الحمام والثاني يقرأ جريدته . وقد أبرزنا الناحية النفسية والذهنية في العلاقات بين الحمام والانسان وكيف أن  
أحد الحمام قد وقف على رأس قارئ الجريدة دون تكلف كأنه أمر طبيعي بيها الثاني يضع بقية الحمام .  
نوخينا في الحركة أن تكون دائرية مركبة مركبة لتربط العلاقات والفضائل والأجسام مع بعضها حتى  
يظهر واضح كل من هذه الأشكال معنوية لأجل كسب العملية الفنية تصويرياً .

النموذج (١) يمثل تخطيطاً بالأبيض والأسود والأبيض هذا الموضوع

النموذج (٢) يمثل نفس الانشاء مع تحويلات بسيطة ولكننا حافظنا على نفس الركانز في الحركة للعناصر  
وعلاقات بعضها مع بعض وأهم ما في الحركة هي الطيور والأشخاص والناحية النفسية الظاهرة على وجهي  
الشخصيتين الرئيسيتين في الموضوع ومن خلال هذا الربط ينتج العلاقة بين تأسيس العنصر والأشكال  
بالتفكير . والحركة العامة هنا في (٢) حركة حلزونية ليس إلا إذا ما أمعنا النظر من الحمامة اليمنى على كتف  
الرجل الذي يطعم الحمام ونحركنا باتجاه اليسار ثم تحولنا إلى اليمين وهكذا سياحة في الساحة دون تكلف .

### د - الحركة والهيئة

السطوح الشكلية الرئيسية مساندة لأشكال وحركة الطيور .

— أما السائب والموجب في ملء المساحات فهو واضح والسائب مركزه الوسط ويمثل السماء بينما  
الموجب يمثل الأشخاص والطيور والأشجار والمقعد والخريدة .

هيئة تعبيرية ذات مضمون عاطفي بين العلاقة بين الإنسان والحمام مكون من عناصر مختلفة مع حركة مركبة وألوان مناسبة مع نور وظل يساعد على إظهار الموضوع الواقعي فقط.

شكل ( ٨٥ )

٦



٦ - تكامل الأشياء من عناصر مختلفة أعطت حيوية ظاهرة للحركة والمكانة





— والألوان تغلب عليها مساحة تتناسب إلا في حالة الرجل الذي يطعم انصبور فهو لون حار مضاد contrast مما يترك انجموعة التي حوله .

— أما الضوء فهو هادئ، وخفيف بحيث يسجج مع الألوان والموضوع الشعاعي الذي له علاقة إلفه مع الطيور الناجحة .

— عناصر المكويين المادية هي : الانسان ، الطيور ، كيس الحب ، الجريدة ، المقعد الخشبي ، الأشجار الخشبية للحديقة . السماء الفارعة وغيومها .

شكل (٨٦) الصفة المسيطرة الصاغية في الانشاء التصويري .

الموضوع الأنشائي : الصيد والصيد في الصحراء .

(ن - ١) التزاوية اليمنى : يمثل التخطيط الصغير في الشكوين الحركي الدائري حيث مجموعة الفرسان يتحركون إلى الأمام بنفس الوقت وضعهم في الحركة مع حولهم حركة دائرية ذاهمة إلى الأمام وتركيب العناصر متوقفة على الهدف والعصر المسطر في شخص الفارس الأبيض وكذلك حصانه أما الثلاثة الآخرين فنحصر المجموعة الانشائية المساعدة للتركيز على حركة ومضون الانشاء الذي يمثله الفارس الأبيض كما في التودج (١) حيث يقف الصقر على اليد اليسرى للفارس وهو لابس كماً من الجلد السميك كما هي العادة لفرسان الصين لاصحاب عند العرب .

هذا السيادة للفارس الأول ويتمثل باللون الفاتح حيث يستمر في حركته إلى هدفه وهو الصيد ومعه ثلاثة آخرين يخوهم أثناء المسيرة .

(ن - ٢) وهو التودج الملون وهو هنا لا يختلف شيء عن الأول غير أنه ملون بألوان مائية خفيفة ونكس أكداً بلون غامق على العنصر المسيطر وهو الفارس الوسطي حامل الصقر .

فنحصر السيادة ظاهرة في مركزه ونكوته ولونه وعلاقته مع وملائه الآخرين حيث تقصداً اخداف من السيادة لتقيم هذا الفارس العربي وربما كان كبير قومه بالعرض والفكرة والمضمون . وهذا المضمون واضح فيما حيث وضعنا القيمة الأساسية لهذا الفارس يساعد في تكوين الفكرة الواضحة ضمن المضمون الفرسان الآخرين وهكذا نكوناً عناصر مختلفة للحركة ونكس هدفها واحد وأعطينا السيادة لرئيس هذه الجماعة بأن أكداً على اللون وحملنا الألوان مقارنات منسجمة رقيقة المعنى .

إن التخطيط هذه الفكرة مع التصور القصصي الواقعي أمر يستوجب انداسة لحركات الخيول مع نسب المنظور ونسبة الفرسان إلى حجم الخيول . والهدف من الانشاء والتركيز على السيادة حسب المخطط الموضوع .

شكل (٨٧) الحركة والهيئة انشائي

رمز بالتودج (ن - ١) عن موضوع تصويري هو "لعبة كرة القدم" وهو من المواضيع الشائعة التي تلعب عشرات المرات كل يوم في العالم .

هـ اللون والضوء والحركة

وهذا الموضوع يعتمد على الحركة لجسم الانسان ومدى انسجام هذه الحركة مع معنى الموضوع الفني





إن التأكيد على الأشخاص في الكتلة الأمامية و هي تمثل أحدهم يظهر في الهواء تصرف التكرار رأسه أو رجليه مألوف . وكذلك غيبة اللاعبين .

وقد أثرنا في مستطيل الزاوية التي كهيبة إتحاد أهم الحركة وحيدة بعضها ببعض ليس للدارس في الأصول التركيبية هذه الحركة الخططها مسبقا حتى يساعد البناء الحركي العام للأشخاص وحيدة بعضها من أجل هدف التوافق بالكرة وصرفها إلى الهدف .

أما (٢-٣) فهو يمثل نفس الموضوع متكاملًا من حيث الجو العام والألوان المميزة للبريق المتناسين والقوة المتضاربة لهذه الألوان . والألوان هنا عموماً مكونة جواً إنشائيًا بمصاحب هذه الألعاب على العاكس . وقد توحيًا في هذه التماذج أصول التخطيط التفكير والتصور في تنظيمات عساية مكونة من تخطيطات أولية بالبريق توحيد عادة من الطبيعة أثناء اللعب الحي في أحد الألعاب ثم تنسق مع الأفكار التصورية لأكثر حياء كما نشاهدنا في هذا الشكل حيث تحقق وتقييد اللعبة من خلال تكوينها إنشائيًا بأسلوب ونمعي مقبول .

#### شكل (٨٨) اللون والقوة والخركة

إن موضوعاً مثل هذا أساسي التكوين حيث يعتمد على عناصر ثلاثة رئيسية وهي اللون والطبيعة والقوة ، والطبيعة والإنسان وحركته الطبيعية مع هدف الموضوع وعلاقته الطبيعية والنفسية .

فلنوضوع الانشائي هنا مضمونه الانقاد من الخطر حيث ضايف حاول التسلق على شجرة على حافة وادي فانكسر العنصر به بينا أحد يولي حاول رفاقه إبقائه بأن شد بعضهم بعضاً هذا الغرض والموضوع هنا يمثل أولاً طبيعياً رفيعة المادة حيث وضعت بالألوان المائية كما في (٢-٣) وكهيبة صياغة الأشخاص الأربعة كهي متهم يقوم بواجب يكمل عمل الآخر لعرض أساسي وهو مضمون اللوحة الفنية الانقاد . لم نشأ أن نبتاع في اللون بل اكتفينا بنعته عاملاً أساسياً مضمناً القيمة الصورية حسب التطور اللوني في الطبيعة . وأظهرنا في اللوحة (العمق المنظوري الأفقي والعمق المنظوري العمودي) حيث عمق الخاوية الخطرة التي ربما تؤدي إلى الموت . متوحيين شفافية اللون .

نوحيناً هنا الحركة والفزع يصمم الحركة بشخص النوحة حيث نعلمنا نشعر بالمعاونة الخطرة لتحليلهم بديقهم الذي أحد يترن إلى الخاوية . إن مبعداً في الحركة واضح وذات لتحريك الإنسان كما هي العادة .

وعلاقات اللون وإستخدامه الصوري قد ساعد على صفاء الرؤية موضوعية . وقد وضعنا عرض الشمس في الوسط كمرکز ضوئي ينبع منه النور متورعاً بشكل أشعاعي في كل حداث النوحة ونعطي بعض التكرار الواسطي لنحكم وجود النور ولم نشأ أن نفسر الحركة لمستطيل جاسي وذلك لوضوح الفكرة ونائها .

#### و جو والحركة

إن الشكل (٨٨) يمثل عنصري الجو والحركة .

فالجو هنا هو طبيعة خائلية فيها أشجار وادي وطرق زراعية خائلية من الإنسان تصلح لأن تكون منطقة نزهة ولعب للشباب والأطفال وأحو هنا واضح إذ يتكون إنشائياً من الأشجار الحرفية والغابات البعيدة والخصرة الزائدة وتضيق لعصر مع صفاء السماء والطرق الواضحة الممتدة عبر المشهد الملاحظ في صحن الانشاء اللوني المساعد على الضوء المعين بقيمة الألوان المدرجة عملياً في التوزيع كإشارة وقيمة ضوئية





۲۔ سکھ اسٹیج پر حرکت مع تھوڑے و تھوڑے صحنہ ٹوک و لاسچہ



أما الحركة . فهي تتكون مما يلي :

- ١ - الشعور بحركة ضوء الشمس
  - ٢ - رقة القيم الضوئية مما تعطي فضاءً وجواً فسيحاً جميلاً
  - ٣ - حركة الأشجار وتعاطف بعضها البعض وانسجامها لغرض تكافل الموضوع من حيث تركيب بناء الجوف .
  - ٤ - حركة الشباب الأربعة الواضحة الجدية من جراء الخطر الحاصل من سقوط أحدهم إلى الهاوية وكيفية ربط هذه الحركة بين الأشخاص الأربعة بحركة منطقية .
  - ٥ - حركة إنكسار الغصن الذي بقي بيد الساقط والاسراع من قبل زملائه لربطه وإنقاذه رغم الخطر المعروضين له من جراء هذا الانقاذ
  - ٦ - حركة الأجسام حسب منطوقها الختامي من فرع وحركة الأذرع . حركة الرأس والجسم وحتى الألبسة والقبض على 'جاء' من جسم بعضهم البعض من أجل الهدف
- الحركة هنا واجبة وحمية لغرض اسعاف الشخص الساقط ويجب أن تكون واضحة الهدف والقصد طبيعية التصوير والرؤية .

### ٣ - الانسان والهيئة شكل (٨٩)

من أهم عوامل وأسس التكوين الإنشائي تصويرياً هو الانسان . والانسان لانفسه حيويته وحياته المعاصرة بل نقصد كل أهدافنا التي خلده وترفع من شأن قدراته وشأطاته وأعماله . تصوير الانسان في مختلف حالات الحياة أمر ضروري حيث يقيم عمله إن كان في المصنع أو الحرب أو السياسة أو الاحتجاج أو الحياة اليومية أو بصور تاريخيا وما اضطلع به 'مره' من حروب وتحارب أفادت الانسانية في تقدمها أو تأسيس مجتمعاتها .

وكما إننا نعتبر الانسان قبة في جمال الطبيعة حيث لرحل في مزايا قوته كرياضي صحيح الجسم كذلك المرأة في جمال عقلها وجسدها وروحها تماماً كما في الرجل .

وحيث الحياة لها مقتضيات عديدة لتصويرها . لذلك يستوجب من الفنان الأخذ بها .

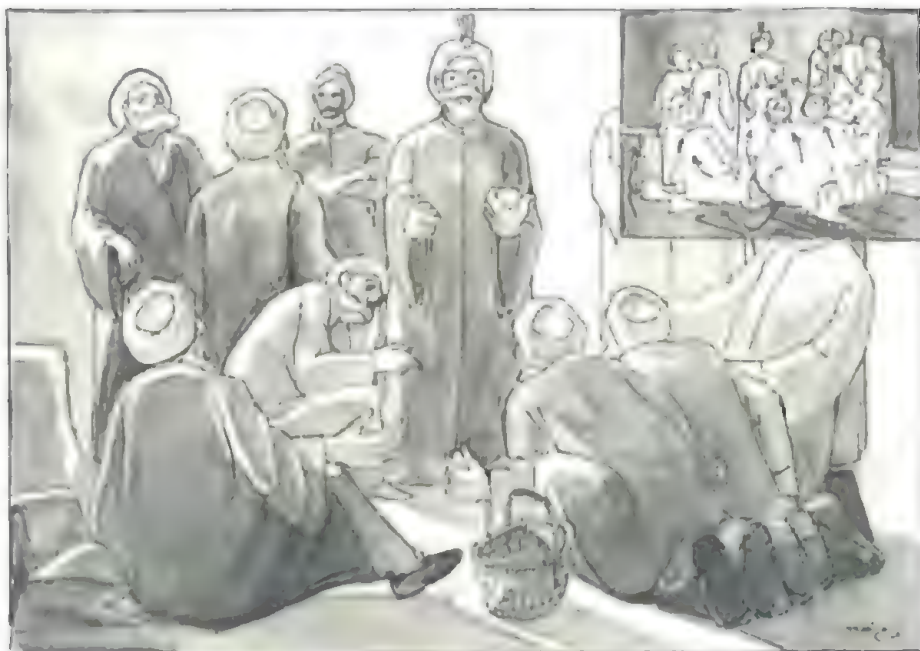
وإذا تخبرنا أعمال جميع الفنانين في العالم فإننا نصل إلى النتيجة الحتمية في التكوين من بيكاسو حتى ميخائيل أنجلو وحتى اليونانيين والآشوريين والعراة نجد أعمالهم الفنية إن كانت عمارة أو نحت أو رسم وحتى الزخرفة كانت تكويناتها تحتوي على الانسان كعنصر أساسي .

الشكل (٨٩) بين القصد المركز إنشائياً من أجل هذه الفكرة موضحين ذلك بما يلي .

إن عملية حركة الانسان وأسلوب معيشته وطريقة تنفيذ أهدافه في الحياة وإظهار الرؤية الواضحة من خلال حياته العامة والخاصة والأخذ بعواطفه وأسلوب تفكيره أمر له علاقة بمحضارته وما مرَّ به خلال تراكبه هذه الحضارة ومجزاتها التي أعطت زخماً تجريبياً للأجيال التي أتت صاعدة في سلم الزمن والمستقبل . وموضوعنا (٨٩) يمثل جزءاً من هذه الحضارة ومدى إهتمام الحكام العرب بالعلم الذي ينضج الفكر الانساني . ونجد في نموذج (١) تحقيق إنشائي له علاقة مباشرة بحياة الانسان العلمية والعلماء . وقد وضعنا في تكوين حلقتي ما يعادل إننا عشر شخصاً في وسطهم الخليفة المأمون . وقد دخل عليهم في مدرسة بعدادية أثناء راحتهم يناقشهم في قضايا علمية ومعه مرافقه وحرَّاسه .

شككى ( ٨٩ ) الانسان وعلاقته بالبيئة كمحور انشائي يعتمد جواً سبباً تفاعلية الانسان في موضوع بتمثل الحقيقة الأبدية يدخل على العلماء

ن ١ .. ليحاورهم



ن ٢ - الخليفة المأمون يدخل على العلماء في بيوتهم وقت الراحة ليحاورهم في أمور علمية



أظهرنا هنا الأرياء العباسية وكيف كان العلماء يلبسون العمامة البيضاء وأنجيب العائجة اللون وكذلك أظهرنا فصل النصف واضح في التكوين والساعة ربما كانت صباحاً. وكذلك يتبين لنا سحنات العلماء وأنحى التي تميزهم .

وجمعنا الأشخاص في استماع وحوار وجلسات مختلفة وفيها شيء من الدهشة والمناخنة . وحركنا الخيفة والتعبير بشكل يسجهم مع الهدف من المضمون، والتعبير هنا يتميز بالأسلوب الواقعي المبسط المختزل نسبياً .

إن عممية التكوين هذه تظهر لنا النزعة الإنسانية والعلاقات بين الحاكم والعنماء من رعيته ومدى محبة هذا الحاكم لعلوم والمعرفة والبساطة التي كانت تطبعه حينما يلتقي مع العلماء والمدرسين .

أما الألوان فهي مائية شفافة زرقاء وفيها قليل من الألوان الدافئة بألوان أربعة أو خمسة أشخاص كعامل توقيعي موزع يناهض التساقط الملوني . امارموني فيحرك الأبعاد كما أن الدرجات اللونية واضحة في الأجسام والأبعاد والطلاء .

والبناء ظاهراً العمارة بأسلوب عباسي واضح وقد اعتبرناه خلفية لتحريك الجو المدرسي الذي يساعد على الموضوع وكذلك خصرة الأشجار المظلة للخلفية وهي كتلة مسندة .

إن الكتل الانشائية المتحركة والمتجمعة ذات الطراز المعين والسن المتوافق . وخاصة أعمارهم بما يقرب الشيخوخة أعطتنا فكرة العمر الطويل الذي قضاه هؤلاء العلماء في الدرس والتحصيل كما كان يحصل في ذلك العصر .

هكذا نتمكن من الوصول إلى إنشاء ذو هيئة لها علاقة وثقى بالإنسان من خلال تكوين الضائع وانجوى المناسب .

### ح - المنظور والهيئة

شكل (٢٠)

إن من أهم عوامل إظهار التصوير الواقعي أو الطبيعي مع التخطيط في تكوين إنشاء أي لوحة كانت تابعة هاتين المدرستين يجب أن تم عن طريق العناية بتطبيق علم المنظور قدر المستطاع لأعضاء المساحة الواقعية إن كانت تخطيطات منظورية أو لونية أو إنشاء طبيعي أو واقعي دراسي . وقد سبق وأن شرحنا المقومات الأولية لعلم المنظور في باب الخط .

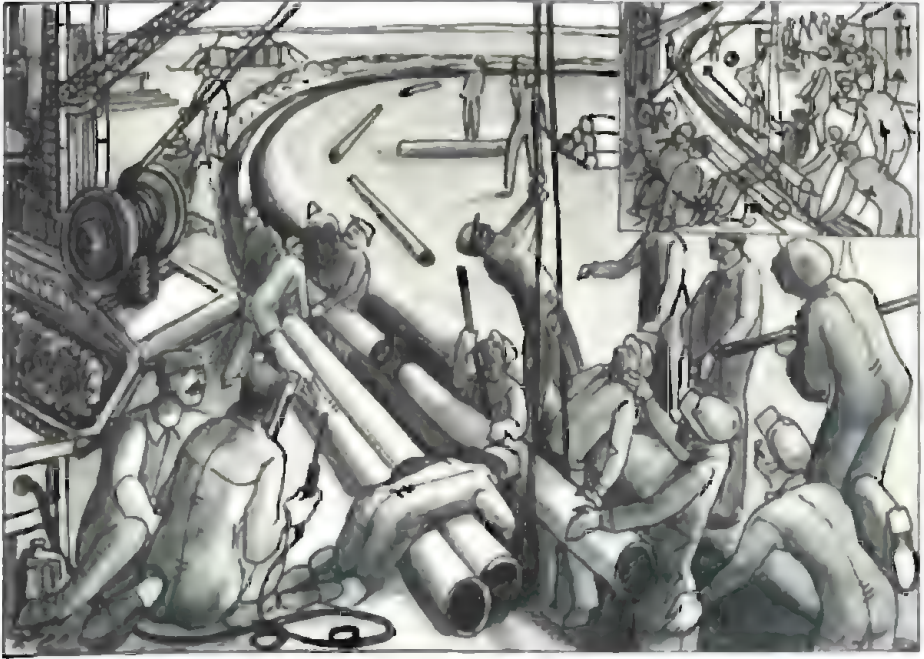
وهنا ستمي الواقعية الطبيعية لتيسر النسب التشكيلية ضمن عملية تطبيق علم المنظور الذي يجب أن يعرفه كل فنان . وهذا يعني ليس بالضرورة تطبيقه في المدارس الأخرى غير التي ذكرنا .

والدراسة الأكاديمية تهتم بنظريات هذا العلم . والعمارة تهتم به علمياً وهندسياً ويسمى Geometric perspective أما الرسامون فيهتمون بأصونه قدر المستطاع دون اللجوء إلى التفاصيل الهندسية لأنهم يبسطون الطبيعة بشكل يختلف عن دقائق وخصائص المعماريين .

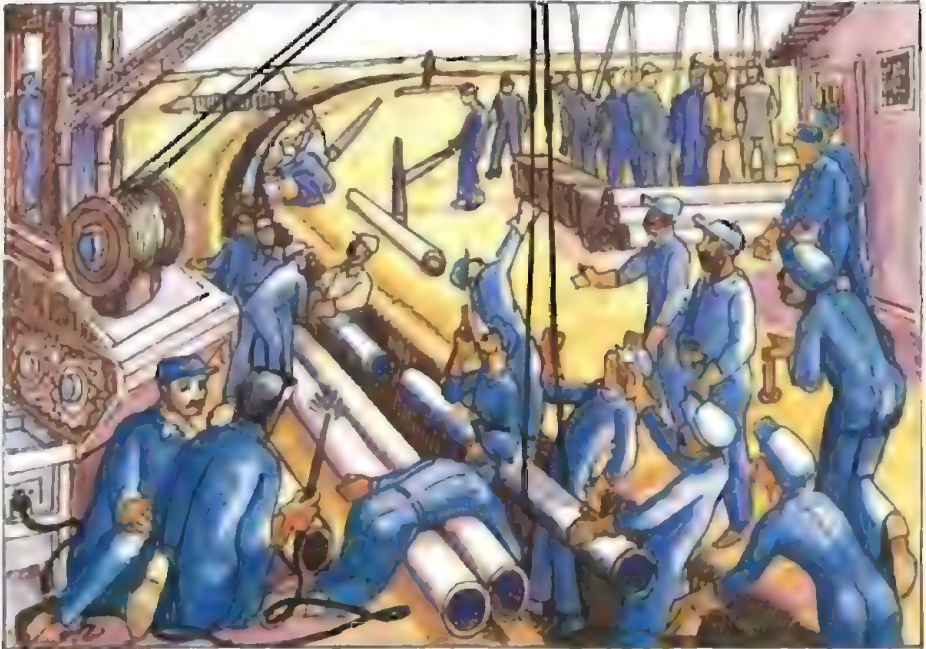
ويستوجب هنا القول أن المنظور قد شرحناه في باب البناء لما له علاقة في بناء جسم الإنسان أو المزيئات أي كان شكلها ونوعها وكذلك الحيوانات تنقسم بنفس السمات .



شكل ( ٩٠ ) الانشاء المنطوري ذي الحركات الترددية الواقعية  
 ن - ١ - عيمان محمود أنابيب النفط في الصحراء على يد المنصر ( المنطور )



٢ - احيطة مضخنة التأكيد على المنطور كمنشئ إنشائي متميز في مد أنابيب النفط



ولما كان تشكيل الانشاء المنطوري له العلاقة الوثقى بالنسب والأبعاد والحركة والضوء واللون ودرجاته كما هي الحالة في الطبيعة . فكذلك نحن نتجه إلى إعطاء نموذج إنشائي لهذا الغرض .

وسوف لا يخطئ عنا ما كان من تأثير للمنظور بعد اكتشافه في القرن الخامس عشر حتى إكتشاف الآلة الفوتوغرافية التي أثرت إلى حد كبير في رسم الطبيعة ميكانيكياً وليس فياً (لأن النفس مربوط بفكر وحس ورؤية الإنسان) وأما بعد الكاميرا ظهرت السينما وعليه فتطور مدارس الفن التشكيلي تطورت بالنسبة لتطور عقل الإنسان وحضارته الصناعية . وكلما اقترب الإنسان من الآلة ، أي كان نوعها كاميرا سينائية أم فوتوغرافية أم دبابة أم سيارة فانه يحاول جاهداً الابتعاد حسياً عنها بأن يعوض هذا الحس ما فقدته تجاه هذه الآلة من عاطفة بأن يشكر طرق ووسائل وخارج للفن تقربه من ذاته الداخلية وفلسفته الخرة ونعده عن مفهوم الآلة ومستلزماتها . وهكذا كان ، وخير عصر لهذه الظاهرة هو القرن العشرين الذي يمثل بيكاسو وبرايغ ودالي وموندريان وغيرهم وهذا ما أثر في المدرسة العربية الفرافية كذلك .

وسوف سنرى في الانشاء شكل (٩٠) ما لهذا المعنى من تأثير على مشاعرنا ، وإذا خرجنا عنه ما هو إحساسنا تجاه هذا الخروج .

#### الشكل (٩٠)

من ملاحظتنا السابقة في تكوين الخط والفراغ والضوء واللون أكدنا في كثير من الأشكال والنماذج الأكاديمية على عنصر المنظور المكون للانشاء كهيئة من أجل أغراض أخرى غير التي نذكرها هنا في مجال الانشاء التكويني .

وبينا هنا أهم الخطوط الرئيسية في تكوين المنظور البسيط في خارج المدن مستندين إلى عامل الإنسان كتجربك لهذا المنظور والنسب بين الأشخاص خلال قريتهم وحركتهم وبعدهم مع خط أنابيب السطح الذي يظهر واضحاً في شق الأرض ومعالجته صناعاً نفرض ربطه وتعليقه والآلة القائمة مع بناء مسطورها والبنية التي على الجبين ... إلخ .

إننا هنا أعطينا تخطيطاً واضحاً مع درجات اللون القريب والبعيد لكي ندلل على الأبعاد اللونية والضوئية خلال المنظور كما في (٢١٠) ، وأوضحنا في الزاوية العليا بحمل بناء الحركة مع التخطيط المنطوري كتخصير لعملية أفضل ومتقنة أكثر .

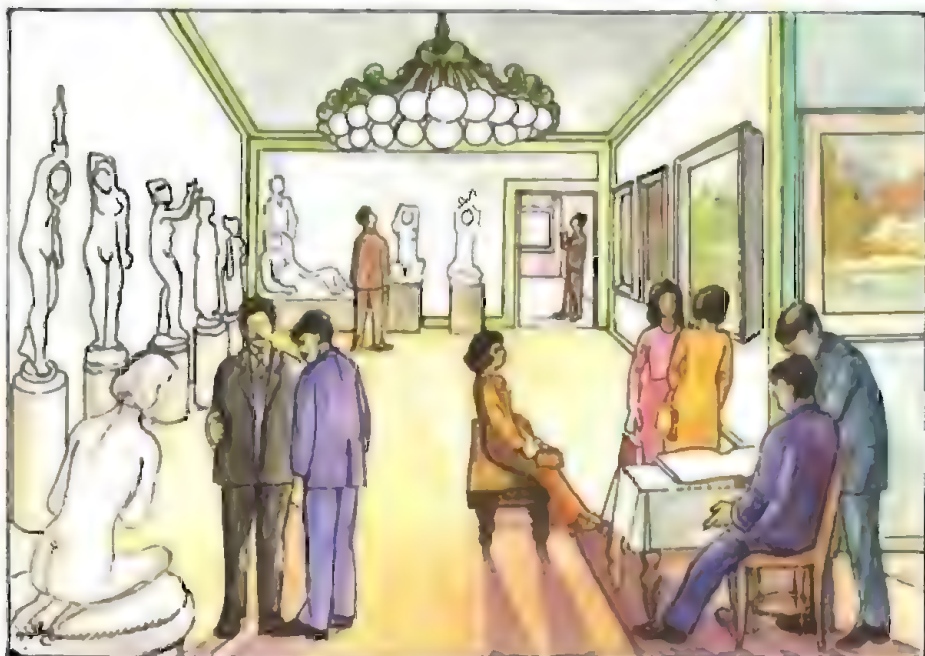
تقوى أن العمل المدروس أمرٌ ضروري لاضهار معالم الرؤية الجيدة المعبرة . والتعبير هنا وسيلة أساسية لاعطاء مفهوم المضمون ضمن الرؤية التي يرسلها للمشاهد حتى يفهمها ويحكم عليها وإخطئ الأساسي هنا . التأكيد على عنصر مسيطر أساسي وهو المنظور اللوني والخطي ، وبقيّة العناصر تكون عاملاً مساعداً لهذا التكوين كما كانت في إظهار مضامين جميع الأشكال السابقة في هذا الباب .

وبجمل حركات العدال الذين أكدنا عليهم كعامل أساسي في هذا الانشاء يجب التعرف على حركاتهم التي يقومون بها وأعراضها المكملة الواحدة للأخرى من أجل سيولة العمل اليومي المستمر . كما أن البديلة كركي مع الحوزة أمر مهم دراسته لأعطاء هيئة العامل بشكل صحيح مناسب في الحركة والمنظر .

شكل (٥١) المخيم الفرعية والمتنشة وهي موزعة مختلف الأعراض في متحف للفنون متكونة من تماثيل  
وصور وحدائق داخلية وممرات



٢ - المخيم الفرعية والمتنشة مع الألوان والصو، والممر والمقسمون كهينة لمشاهدة متكاكس المي



## ط - الحجوم وتكوين الهيئة الانشائية

إن كل ما يقع تحت حاسة اللمس أو البصر هو حجم بصيغة أو أخرى فالصلدوق هو حجم ذو ستة أسطح بأبعاد الطول والعرض والارتفاع . والورقة هي حجم لأن لها سمك مهما كان صغيلاً فهي حجم كذلك ولكن يغلب عليها صفة السطح وذلك إذا ما قارن الطول مع العرض كسبة كبيرة إلى السبك الضئيل . فهي هنا تحمل الصفتين صفة الحجم وصفة السطح وهكذا مع جميع السطوح . وكذلك الحجوم مختلفة الأشكال منها هندسية كالأسطوانة والقرص والمخروط والكرة ومتوازي المستطيلات ومنشقاتها العديدة ويمكن تركيب آلاف الحجوم المختلفة والمعتدة من هذه الأشكال الهندسية .

وهناك الحجوم اللينة والتي ننتمي إلى عالم الحجوم الهندسية بشكل أو آخر إذا ما حللناها من الناحية التصويرية . فالصلصال الذي تصنع منه التمثال هو لين وحس البقاء والصب اللين كذلك لين قبل أن يجف وحتى المعدن لا يمكن السيطرة عليها فنياً ما لم تصهر بدرجة حرارة عالية لغرض صيها حسب قوالب النحت الفنية الفرداء أخرجاه . فالأشكال والحجوم اللينة هي تلك التي تتركب تشكيباً من سطوح وخطوط عبر هندسية وربما كانت أشكالها مقاربة . مثلاً

الرمانة والتفاحة شكل طبيعي كروي غير منتظم إذا ما قارناه بالكرة التي يلعب بها الأطفال وكرة لعبة tennis . وهكذا

والحجوم تنقسم إلى نوعين :

- ١ - حجوم مغلقة كالتي تظهر منها العمارات والدور والصناديق المغلفة حيث لا نعرف ما في داخلها .
- ٢ - الحجوم ذات اللمس الظاهري المفتوح كتلك التي إذا ما رأيناها عرفنا ما هي من مجرد النظر إليها مع اللمس أو بدونه . مثل التفاحة والتمثال وكثير من الأشجار والأشجار والصخور وما إليها .

إن تباين الحجوم في عملية تكوين الهيئة تعطي من الناحية التصويرية مدلول واضح يؤدي إلى معنى مقصود وتجميع هذه الحجوم كأشكال في عمل فني تؤدي إلى مصمون والمضمون يقودنا إلى موضوع نخرجه إلى العالم الخارجي ليطلع عليه الإنسان **فهي في عملية تكوين الهيئة شكل الأحجام والأشكال التي تساعد على خلق مضمون جديد تصويري المعنى والبرعة** . وهذا العمل يسمى بالإنشاء التصويري كأساس أولي فني أكاديمياً وربما كان يمتد إلى الواقع بصفة ولكن لا يعتبره القاعدة الأساس لكل المدارس والمذاهب الفنية ما لم يطرأ على العمل تخوير وتظوير يستند إلى شخصية الفنان ورغائبه وإبداعاته .

فالشكل (٩١) يمثل صالة متحف لعرض النحت والصور وكل ما فيها من أشخاص وأثاث وتماثيل وما إليها هي عبارة عن حجوم مختلفة نظمت لأغراض متجمعة والأشخاص هم كذلك حجوم والقاعدة العامة كل حجم يحتل فراغ والفراغ يجب أن يكون مناسباً لعيش ذلك الحجم فيه .

فالصالة هنا هي عبارة عن حجم نعيش في داخله ولا يعنيا خارجة . وفي هذا الفراغ الحجمي قد نظمناه فنياً وبنائياً بحيث يتقدم هدافاً فنية وثقافية واضحة وهي أن يشكل تكويناً صالة متحف \* .

\* لا ننسى إن لكل فراغ له صفات الحجم واتجاهه له أبعاد طول وعرض والارتفاع . ومن الحجوم المغلفة كتلك ما يظهر في داخلها ومن الحجوم المفتوحة التي نحفر ما في داخلها كالقدور التي تعيش فيها والصناديق التي تحفظها الصانع وهكذا . أي أن أي حجم يحيط داخل حجم آخر يجب أن يكون أصغر من الحجم الذي يحيط فيه . أما من الناحية الفنية فيجب أن يناسب مع الفراغ جمالياً ويساعد على جعلنا نأثراً جمالياً منحدراً بعض صفة تكوينية مادية ( المرفوع )



فالشكل (٩١) توضحنا فيه هذا المقصد وهي صالة فيها عدة أشخاص ومشاهدين لتتحف الفنية من صور وتماتيل .

وقد وضعنا التكوين في حالة المنظور والأبعاد المقصودة بنسب جمالية وجو معين يساعد على خلق طابع فني بوجود الصالة والصور وتماتيل والمشاهدين مهتمين ومنهمكين في أمورهم لهذا الغرض فقط ليس إلا . وفي الزاوية اليمنى من (ن-١) نجد تحليل الحركة والأبعاد المصممة لهذا العمل . والجو المضيء لانارة الصالة بواسطة ثريا تعطي طابعاً متحفاً قديماً إلى حد ما .

إن الثريا كمركز صوتي نورع الضوء إلى الجهات الأربعة . والحركة للأشخاص تتبع هذا الضوء المساعد في احتلال المساحات المناسبة للتكوين وأما السيدات اللواتي يتحدثن فهن مشغولات بالتدق وهناك سيدة جالسة على مصطبة في الوسط تنظر إلى إحدى الصور ورجلين في أقصى اليمين يتفحصان أحد الملفات لبعض التخطيطات النفسية . وشابن يتحدثان عن تمثال المرأة العارية في أقصى اليسار بينما يوجد قصر من التماثيل المنصطعة على الجدار اليساري وهناك مسافة كبيرة تتيح للمشاهد الابتعاد عن التماثيل حتى يستطيع المشاهدة والسيطرة على نسب هذه التماثيل كما نشاهد الشخص في أقصى القاعدة .

إن أسلوب التنسيق والبساطة وإحتلال المساحات والمراكز المناسبة في ظهور هذه الحجوم المختلفة منها الحجوم المفتوحة مثل تماثيل والصور ، والحجوم المقفلة مثل المناضد والمصيبة وكذلك الحجوم المضيفة مثل الثريا . والحجوم المتحركة مثل الأشخاص المشاهدين .

كل تلك عوامل أساسية في احتلال مراكز الفراغ المناسب داخل الصالة كمحجم مرع كبير يستوعب كل هذه العناصر الفنية المتحفية .

وأما الألوان فهي منسجمة ومضادة بشكل يناسب العرض واللوحات ثم التماثيل بحيث ألوان القاعدة والجدران لا تنافس النحت والصور بل تساعد على ظهورها وإضاءتها وتضفي عليها صفاءً ضوئياً مناسباً لا نشاز فيه .

ونعلم جيداً أن الألوان الحيادية ومنها البهاء التي صيغت بها حدران المتحف لاشع ألوانا بل هي التي تفائر بالألوان ولما كانت النحت مرمرية أو حجية والصور ملونة استوح صبح الجدران باللون الحيادي الأبيض الرمادي توحياً لهذه الفائدة .

إن تكوين جو معين من جراء تواجد حجوم معينة أمر يساعد التكوين على إظهار المضمون تصويرياً وجعله مناسباً لما نتوخى من جراء هذا الانشاء المقصود لدينا .

# المبحث الثاني

## المميزات

- ١ - مميزات العناصر إنشائياً
- ٢ - علاقة الانشاء عامة بالمضمون والرؤية
- ٣ - المضامين الخاصة والعامة
- ١ - مميزات العناصر إنشائياً

إن كل ما مر بنا من أبواب مختلفة شارحن قيم عناصرها وأسبوب تسهيل امكانياتها فنياً واحتمال درج ما يمكن درجه في عملنا الفني وكيفية استحداثها في التركيب الانشائي وإبراز الصفات التي تساعدنا على إظهار المضمون الذي نتوحده في العمل الفني أمر يجعلنا نفكر في كيفية صياغة هذه العناصر بشكل منسق لتضمر لنا الحصيله التي نتوصل اليها بنجاح وضمان يساعدنا على إعطاء المشاهد افكارنا عن طريق الانشاء التصويري هذا.

فعملية جمع أو تفريق العناصر الفنية وتحريكها لأغراض تركيب الهيئه إنشائياً هي عملية تشبه الى حد كبير عملية "لعبة الشطرنج" فكل حجر (عنصر) يتحرك بمضمون واتجاه ولا إصراف في وضعها كيما اتفق بل يجب أن تكون خطة مديرة لتحريك العناصر إيجابياً من أجل بناء التكوين العام . ونحن هنا لا نؤكد على قاعدة معينة بل "القاعدة الشطرنجية" نتوقف على اللاعب وهو الفنان ، وأسلوبه في كيفية تحريك هذه العناصر للوصول الى أهدافه الفنية حتى يخاطبنا بلغة سليمة مسندة الى قواعد قد وضعها الفنان بالشكل الذي يرتضيه حسب مقتضيات موضوعه ومضمون هذا الموضوع مسانداً ذلك لأسلوبه الذي يمثله أو البحث الفني الذي يريد أن يثبت لنا من خلال تطبيقه للعمل الفني .

وقد قال اليونان قديماً إن كل عمل فني مطبق يجب أن يحكمه الحس والمنطق والعمل الجيد (تكنيك) من خلال المواد والأدوات التي يستخدمها الفنان لاجتاج عمله وهذا العمل لا يتجهج في النهاية ما لم يكن له نظرة خارجية جديدة تأسر القلوب جمالاً وبوعياً مسندة هذه العوامل الى تجديد والابتكار والعرف الموسيقي المتوّن لهذا الانتاج وقد أبانوا لنا الطريق العلمي التحليلي في عملية التكوين\* .

ونحن نقول أن التعامل مع العمل الفني يحتاج الى شيء من سعة الخيلة في بناء الخريزات المسندة للكليات حتى نبدأ من تحريك أول بقعة للفرشاة الى آخر لمسة للضوء والبناء والعلاقات .

إن المسيرة عبر العملية الفنية تحتاج الى معرفة جيدة قواعد الفن المسندة الى العناصر وكيفية استخدامها عند مقتضى وعدم الاسراف في وضعها أو ترديدها بل الاقتصاد على ما تترجمه هذه العناصر من أشكال وحجوم وعلاقات وألوان حتى تعطى الفائدة الاسلوبية اتنية بعيدة عن التراككة والتكرار .

والتصويع في هذا العمل يؤدي بنا الى إنتاج عملنا حيث يمكن للقاريء أن يحس به ويقرأه بالشكل المؤدي الى المعنى الذي نحن نبيغه منه أو المعنى الذي يجذب المشاهد للرؤية والقراءة والتفسير دون عناء أو تكليف مستقبة .

لا ينبغي في كلامنا هذا أن نساند أسنوباً أو مدرسة معينة بل نحن نعطي القاعدة العلمية في التصرف وهي تنطبق على كل أسلوب وكل مدرسة حديثة أو قديمة شرقية إسلامية أو عربية معاصرة أو مستقبلية . إنه الطريق الذي يثير أماناً مغاليق الفن التطبيقي . إنه عام فهم العناصر وتوزيعها دوقياً وأسلوباً يرتضيه العالم الخارجي أي كان لونه ونوعه ومن بعد يأتي الأصرار على الأهداف والأغراض والمصاميم التي تكون أوابها العناصر الموضوعية وضعاً سليماً مقبولاً وناجحاً .

إن للعناصر قواعد وهذه القواعد لها مميزات . وطالما عرفنا الكيفية بتوزيعها وأصولها عرفنا الكلام لصحيح بها وكانت كتابتها للعبارة الفنية باجحة جميلة ومقبولة .

وسوف يتبادر إلى الذهن ، أنه هناك عبر التاريخ وحتى يومنا احاضر مئات من المدارس والخصارات وكلها بعيدة عن حضارتنا ورؤيانا أو قريبة منا . فهل هذه تستند إلى أولعناصر وكيف؟

هناك مثل صيني يقول يمكن لنا أن نشاهد الطبيعة من زوايا متعددة وكل زاوية مشاهدة من قبل أحد الأشخاص تكون إلى حد ما صحيحة . ولكن تتوقف هذه النتيجة على كيفية تقبلها أو إن كنا من الفنانين في كيفية إبدائها . فمثلاً إذا أردنا رسم ورفى شجرة الأوركيد . فنحن نأخذ غصناً منها ورسمه وربما كان ذو خمسة أوراق . وكانت لنا الغاية من رسمه من خمسة جهات فسوف نرى أن هذه الزوايا في الرسم تعتمد على الإيداء الفني الذي يقوم به الفنان وليس الطبيعة التي أمامنا وحدها . بل العمل الفني المكون من الفنان ومعرفة الأصول والقواعد في استخراج ذلك العمل من خلال زاوية رؤية ما .

وهذه العمليات الخمسة لرؤية متعددة تعتمد على المعرفة والمهارة والصناعة التي يتبعها الفنان من خلال توزيعه للعناصر الأولية في عملية التطبيق أي حسن تصريف القواعد التي يعرفها ويمارسها خلال العملية الفنية .

إن ما ينبغي من هذه المميزات أن محل كل منها محل الآلة التي تبني الجهاز الميكانيكي في كل آلة .

فكما أن الآلة الحديثة - الماكينة - فيها أدوات صغيرة موضوعة كل منها في مكان خاص لتجميع هذه الأدوات حيث تعمل وظيفة معينة تساندها التي يقرها وتشتغل جميعها حتى تقوم بالوظيفة المؤدية إلى تشغيل الآلة أو الماكينة لتقوم بواجبها على ما يرام .

كذلك العناصر لكل منها رسالة تكمل عمل العنصر الثاني الذي يواكبها حيث تجمعها يعني لنا لغة ذات معنى تؤدي إلى رؤية نقرأ بشكل واضح لا لبس فيه .

والعناصر هنا مجموعة من الأدوات داخل الآلة . وهذه الآلة أغراض وطرارز . فكما أننا نقول إن السيارة الفلانية حجمها كذا ذات طراز كذا... كذلك العناصر لها أغراض وتنظيمها يؤدي إلى أسلوب وأسلوب يؤدي إلى معنى ورؤية .

ولكن ليس بالتأكيد أن تكون العملية ميكانيكية أو حسابية كعملية الآلة . بل إن التركيب هنا يتوقف على كل عمل جديد يركبه الفنان وأن هذا التركيب الجديد هو الابتكار الذي نقصده ومن خلال هذه الجدة يخاسم الفنان على عمله .

ونحن لا نستغرب إذا قلنا كلما ابتكرنا شيئاً جديداً كلما كان نقداً جديداً وطالما كان هناك فنانون كان هناك

مقاد وطالما كانت حضارة متطورة كان هناك نقد متطور وهكذا في سلم التقدم الحضاري والأجيال المقبلة إذ لا يوجد فن محدود متكامل . فالفن مربوط بحياة الانسان وأجياله وحضارته ويتطور سعيًا وراء هذه التقنيات الطبيعية الى المستقبل العميق في حياة الانسان .

ولا يخفى أهمية العناصر الانشائية وميزاتها حيث هي الوسيلة الرئيسية التي تقودنا الى سر العملية الفنية كالمفتاح الذي يفتح صندوق الخزينة . ربما نحن نعرف مسبقاً ما به من مال والمفتاح هو الوسيلة المساعدة لفتح الصندوق ، والصندوق هنا هو الهيئة وهذه الهيئة مفتاحها العناصر ومزاياها حتى نصل الى الخزينة والمال الذي بداخلها .

ولكن لو جهلنا ما في الخزينة من مال ولا مفتاح لدينا . ولكن نحن نعرف أن هذه الخزينة فيها مال مجهول كميته .

فالرجل الضال يفتش عن المفتاح ليفتح الصندوق بشكل يكفل له نجاح العملية لأنه مسؤول مثلاً عنها . ولكن لو كان لصاً أقبل لهذا الغرض فسوف يجهل أمرين : الكمية التي يريد سرقتها بدخول الصندوق والسر الثاني المفتاح الذي لا يملكه .

فأهمية العناصر كما نرى هي **السر في الوصول الى العملية الناجحة** ولكن المغامرة بدونها تؤدي الى مجاهل لا نحمد عقباها ونبتئى نخط مع **الغشا حشاً وليس قسراً** ولا عقلاً .

وأهمية مميزات العناصر تحصر بما يلي :

- ١ - العناصر قواعد لا بد من تمسكها وتطبيقها ولكن ليس بالتمسك التمسك بمخاديفها
- ٢ - العناصر تقودنا الى عملية تطبيقية مهدفة مصبونة
- ٣ - العناصر هي سر العملية الفنية في تطبيقها
- ٤ - العناصر تساعد على هضم علم الص وأصول تركيبه وإنشائه
- ٥ - العناصر تساعدنا على التعبير التشكيلي
- ٦ - العناصر هي العامل الأساسي الذي يساعدنا على بلورة الفكرة والأسلوب مع بعضها
- ٧ - العناصر لها ظواهر أساسية في التأكيد تصويرياً على بعض أو جزء منها لخدمة مجموعة العناصر داخل تكوين العمل الواحد أي (الهيئة والسيادة) لعنصر رئيسي على العناصر الأخرى حسب الهدف الموضوعي كما شرحنا في البحث الأول وبيننا النماذج في كل فقرة منها بصورة مناسبة .
- ٨ - العناصر هي الدعائم الأساسية التي تكون الحياة في تكوين الانشاء النهائي كتعبير تشكيلي
- ٩ - العناصر تحل مشكل خلق والابداع والابتكار عند الفنان خلال العملية الفنية
- ١٠ - العناصر توسع من آفاق البحث الفني عند الباحث ليتمكن من معالجة أعماله بعمق وأصاله أكبر .

إن ما ذكرنا هي عوامل ومميزات أساسية . ومحمل تكوينها أو تجمعها ووضعها بحذق ولباقة وخفة يؤدي الى عمل أصيل ناجح وجذاب .

وليس أدل على ذلك من النماذج المعروضة لدينا من أعمال الفنانين العراقيين والمذاهب التي يتسمون إليها من

خلال المدرسة العربية أو النماذج الغربية والعلمية الأخرى التي تساعدنا على مفهوم الرؤى المختلفة خلال استخدام العناصر علمياً .

وكما أن كل لغة لها قواعد وأصول للتعبير عن أفكارها وأن هذه الأفكار هي شبه واحدة عند الأمم ولكن الوسائل والأساليب تختلف في كل أمة . وهكذا فالشعر الفرنسي يمكن أن نعرف أفكاره إذا ما أحسننا تلك اللغة والعربي كذلك . لأن الأفكار الانسانية متوحدة تقريباً وهي ترجع الى جذور النفس والانسانية . وهكذا التصوير والرسم له قواعد وشمولية أكثر من اللغة فقواعده عالمية ولكن لغته خاصة بكل أمة فالعرب ينظرون الى الفن بلعنتهم والفرنسيين كذلك وهكذا كل أمة وعليه الوسيلة هي لغة الأمة والتعبير هو إنساني شامل يفهمه ويضمه كل إنسان في جميع العالم . ولكن هذا هدفنا من مميزات العناصر إستثنائياً وإلا سيكون الفشل أول مسمار في نعيش عملنا الفني وإنشائه .

## ٢ - علاقة الانشاء بالمضمون والرؤية الخاصة والعامة

إن الانشاء هو الخلاصة الفكرية والتكوينية للرؤية الخارجة من ذات الفنان الى الحياة العامة وهي وليدة أفكاره ونزعاته على اختلاف اتجاهاتها . وهو يمثل عواطفه ونضوجه ومدى قابليته التطبيقية التي وصلته الى هذا المستوى من الاخراج والابداء وهو يمثل شخصيته بما فيها ذكاؤه ومهارته وعلمته وعواطفه وأحاسيسه ونزعاته السياسية والاجتماعية وانذاته المثالية وتطوراته التجريبية وقدرته على الابداء والابداع والشعور بالعاطفة والحس الجمالين ومدى ما يبدع من رؤى جديدة ومتطورة .

ونحن نؤكد هنا أن نجاح العمل الفني يتوقف على التشكك في التعبير كوسيلة بنائية تركيبها الرؤية الواضحة من جهة نجعلنا أن نتأثر بها ونترجم هذه الرؤية المتأثرة الى القصد أو المضمون الذي أوجده لنا الفنان من خلال عمله .

وسندين أن الرموز التشكيلية هي الوسائل المرئية التي تنقلنا من عالم التشكيل المادي الى العالم الفكري والعاطفي والاجتماعي والسياسي المهدف .

مثلاً :

إذا رسمنا صندوقاً بثلاثة أبعاد ووضعنا عليه غطاء مقفولاً بقفل واضح . أعطينا لهذا الصندوق معنى ظاهراً المعالم وهو من الاحتمال الكبير لهذا الصندوق أن يحتوي على مواد معينة لها علاقة بالإنسان طائفاً هذا الصندوق مقفلاً . ولكن لو وضعنا هذا الصندوق وكان ملمسه حديداً أو صفائح معدنية في قاعة خاصة في مصرف ما . لنبادر إلى ذهنا من جراء الخو الموضوع فيه وهي القاعة وصناعة الصندوق وقفله أن بداحله أشياء ثينة يمكن أن تكون ودائع أو ذهب أو أموال يحافظ عليها المنصرف وذلك بقفله .

ولكن لو كان هذا الصندوق في دكان تاجر قماش خدنا أن الصندوق يحتوي على مال واستعدنا وعود الرودائع المصرفية مثلاً .

ولو وضع هذا الصندوق في دار رجل ثري لعلمنا مسبقاً دون عناء تفكير أن ما في الصندوق أحد أمرين إما مجوهرات أو مال العائلة فيه .

هذه الصفات لا تقبل النقاش على الغالب وسيصبح أحدها إذا فتحناه . ولكن لو غيرنا مظهره الخارجي

فقط وجعلنا ملمسه الظاهري خشبياً لتغير مفهومنا إلى ما في داخله باعتباره هيئة مغلفة . وربما إذا كان في غرفة سيدة كان فيه مال وجواهر وحلي وربما حقائب صغيرة للزينة أو حُرُور نادرة أو مطرِزات . ولو كان في المصرف لكان اعتقادنا يتقودنا لأن تصور أن هذا الصندوق أو الدولاب الخشبي فيه السجلات والتوقيعات لنموظفين وقوائم مرتبائهم ... إلخ .

يقودنا التفكير هنا من جراء الرؤية والتشكيل في الرؤية المادية تحسبنا لأن نرى ما بعد هذه الظواهر الخاضعة لعالم العاصر والتكنيك حيث نجعلنا أن تفكر ما وراء الشيء الذي مره فيزيائياً ومادياً أمامنا . وعلى العالِم نرى الفنان يتوخى أن يوحي لنا بطريق التداعي الخُر مضامين أعماله عن طريق لتراكيب والتكوينات الفنية التي ينتجها لما حيث تتأثر بها ونقوم بترجمتها العفوية للوصول إلى الأهداف التي وضعت من أجلها هذه الأعمال وهي المضامين التي وضعها وخطط لها فكرياً ثم طبقها عملياً .

كل عمل فني وراءه فكرة ورؤية فالرؤية التشكيلية هي العلاقة بين الفنان والمشاهد والمضمون هو الترجمة الخسبة لذلك العمل الفني .

قد يتساءل البعض : - ليس بالفرض أن جميع المشاهدين يترجمون المضمون بشكل فرضية متساوية .

نعم ليس النكل ولكن جوهر المضمون لا يصعب طالما كانت الرؤيا واضحة وربما عاب عن البعض بعض التفاصيل أو لم يحسبوا الترجمة لضعف في ملاحظتهم للعمل أو في ثقافتهم العامة والخاصة .

ومن هنا ينشأ الدوافع في هضم المضمون من ناحية المشاهد وكذلك الدوافع التي جعلت الفنان أن يضع هذا العمل الفني . فالمشاهد على العالِم يفسر المضمون على حدين :

١ - إما أن يفسره عميقاً حسب ثقافته ومن بعد عاطفياً أو بالعكس

٢ - ويوجد من يفسر الموضوع عاطفياً فقط نتيجة لتأثره فنياً بهذا العمل دون أن يكون له الملمة ثقافياً واضحاً

فمثلاً

إذا وضعنا صورة شخصية للسيد رئيس الجمهورية . وكانت من نتاج أحد الفنانين الكبار . فيأتي شخص عاِم . ويظهر دهشته وإعجابه بالصورة ويعلق ببساطة على تشابه الألوان والسحنة والحواسب مثلاً . فخطيء هذا ويستحسن ذلك العنصر في العمل . ويأتي شخص مثقف له الملم بالثقافة أو الأدب أو السياسة أو التاريخ ويرى هذه اللوحة . فيهره مظهرها وفنها ويتذكر أن الشخصية (رئيس الجمهورية) منزلته العالية وكفاحه الوطني وو .. وكما إنه يتذكر الفنان الفاعل وأسلوبه الواضح في البناء وتوزيع الضوء واللون والحركة .

وإذا كان المشاهد ناقداً فربما ذكر عوامل فنية ثائية وتكوينية وأظهر المقدرة أو الاختلاف في إبدائها وكيف أن هذا الاختلاف أدى إلى ضعف في التعبير عن شخصية الرئيس ولم يظهر ملامحه النفسية ... إلخ . كل تلك تؤهل الفرد إلى الوصول إلى أعماق العمل الفني حسيّاً وموضوعياً من جراء رؤية هذا العمل .

وهكذا إذا كانت اللوحة معركة حربية أو حمالية أو تراثية . فالترجمة الأدبية للمعنى تأتي عن طريق التشكيل التكويني للرؤية .

وكما بينا من (شكل الصندوق) أو شكل "الشخص" فهو عنصر يدل على المعنى له إذا تغير شكله أو الجو الذي يعيش به .

فلو أخذنا على سبيل المثال زيد من الناس ورسناهُ وقلنا أن زيداً هذا هو العالم الغلابي وفعلاً يمثلهُ .  
وأحدنا نفس الشخصية وجعلناه عاملاً جرم الأرض لأمكن ذلك وحولنا الشخص الأول من مظهر العالم إلى مظهر العامل . فالتشكيل المهدف البني مصاف إليه الأرياء التي يصحبها فوق الحسب والأدوات والنور والظل والجو والخسوة أو العومة كلها تلعب دوراً في تركيب الانشاء . وعنده فنحن ندرس جسم الانسان عارياً مع العضلات هذا الغرض وجسم الحصان كذلك والأشياء والأشكال في حالة الضوء والمظور نفس الغرض حتى يتسنى لنا ادخالها في عوالمنا التي نرغب في استخراج مضمونها .

وسأخذ حصاناً كشكل رئيسي ورحلاً كفارس لذلك الحصان وسوف مشكله في ثلاثة أنواع من اشركات والأجواء وسنرى أن كل انشاء تكويني سيكون له مضمون غير المضمون الأول كما سنرى ذلك في الشكل (٩٢) .

الشكل (٩٢) (ن ١)

توحيماً في مستقبل الزاوية اليمنى للنموذج حصان ورحل كل بسبه حتى يكون لنا أساساً لمفردات الموضوع اندي نروم تكوينه تشكيلاً صريحاً وبنيء من التفكير والخيال ولتكنيك وضعنا صورة وهيئة الفارس في (ن-١) وهو فارس عربي في العصور الاسلامية الوسطى ودرسنا ألبسته وهياً بزته والقاعة الموجودة في الخفية والرمح الذي بيده والخوذة والسرّج والنجام وتمكنا من وضع تحليط منون لخرقة الفارس والحصان في حالة هجوم حربي أو استعراضي مع عتف الحركة التي توحي لنا بهجوم كاسح لهذا البطل العربي .

إننا حولنا هنا القواعد الأساسية للعناصر إلى مشهد انشائي تاريخي وعاطفي يتمثل الفارس المتكون صورته من حصان والفارس كائنسان . وقد حولنا الموضوع الجامد إلى موضوع حي انشائي بشيء من الخيال العاطفي والتسجيلي . وهذا الموضوع يصلح لواء لوحة كبيرة تحل ملهمة حربية عربية من تاريخنا .

أما (ن-٢) من نفس الشكل فقد غيرنا الموضوع بشرط المحافظة على المفردات مع استعمال الخيال والتكنيك كذلك .

فقد وضعنا الفارس فوق الحصان في حلبة السباق وألبسنا الفارس ألبسة السباق الخاصة بسباق الخيول وأوجدنا الجو المناسب من ساحة حضراء العشب ومقصورة المتفرجين الذين يحضرون لحفل هذه السباقات . وهنا سنأخذنا موضوع جديد عن ساحات سباق الخيل يختلف عن الموضوع الأول تمام الاختلاف .

نوحنا هنا التنوع في تحريك المفردات وبمكن الاستفادة منها في مواضيع متعددة غير هذه وعشرات من التأليفات الانشائية تستند إلى هذه المفردات الحصان والانسان مضاف إليها بعض الإضافات التي تحمل الجو مناسباً لتواجد هذه العناصر الرئيسية الأساسية .

من هنا نستدل على مجازات العناصر وكيفية أبرازها والتصرف بها عند المقتضي . والخففة دراسة حصان واحد علمياً وقباً تمكنا من رسم ونكوس آلاف المواضيع المستندة إلى هذا الحصان كعصر أساسي . وكذلك الانسان بهجه نفس بهج الدراسة عن الحصان . وهكذا في جميع الأشكال والحيوانات نحتاج إلى دراسات أكاديمية لمحاكيا التصرف بها حسب أسلوبها وأهدافها الانشائية في تراكيب الهيئة .

شكل ( ٩٢ ) مميزات العصر في تكوينها — الأشكال والحركة والنسب وكيفية إنسانتها لمعنى ذو مصبوع كما نشاهد ذلك في صورة الفارس العربي في هجومه مكون الموضوع من انسان وحصان في ساحة الحركة



٢٠ — إن موضوع خيل السباق ينشأ من حو البيئة والحركة والفن واليابس غير ما نراه أعلاه





إن هذه المضامين تختلف في تركيبها من حيث الرؤية . فالنموذج (١) ذو تركيب ينتمي الى التاريخ والمفاهيم العامة القومية . بينما النموذج (٢) ينتمي الى :

- آ - الهوية الشخصية في حمة الجيول وهي تقريباً هوية فردية محبة هواة هذا الصنف من الرياضة  
ب - هي مكونة تركيباً له صفة عامة كرياضة حيث يأتم السباقات هذه كثير من الناس في مواسم معينة .

### ٣ - المضامين الخاصة والعامة

#### آ - المضامين الخاصة في تكوين الانشاء

إن الدوافع التي تهيم العمل الانشائي عند التنفيذ تقتضي التحليل الأساسي للرجوع اليها وهي في أبعد الاحتمالات ليست كالتي يتوخاها الفنان في المواضيع العامة .

وسشرح هنا ما هي أغلبية الدوافع الذاتية أو الخاصة عند الفنان .

إن الفنان إما أن تكون لديه أفكار وطموحات شمولية من حيث تاريخ بلده وقومته وتراثه فهو في هذه الحالة الشبه سياسية ينزع الى تخليد أهم المراحل التي مر بها بلده أو قومه أو ثقافته . وسوف نشرحها فيما بعد .  
أما إذا كان ذو نزعات فردية ملحة ترعده على اتباع وتعجيز هذه الرغائب فإننا بجمالاً سوف نلخصها بالآتي :

- ١ - التوازع الذاتية والابداعية المعنوية التي لا تدخل هنا مع الطبيعة بشكل مباشر .
- ٢ - التوازع النفسية المعقدة مثل الأحلام والرغائب الغير منفذة أو متنفسة في الحياة اليومية فتظهر على هيئة أحلام يقظة أو أحلام سيئات وهكذا تمكن الفنان من إيجاد حلول لها في تنظيمها فنياً بعمل فني ذو مذهب ينتمي الى السريالية أو في بعض الحالات الى التعبيرية المقاربة الى الطبيعة شكلاً ولكن ليست ذات مضمون منطقي يتفق مع الشكل .
- ٣ - الرغبة الجنسية وعقدتها في رسم المرأة في مختلف لوصاها وإظهار معالم جسمها بشكل أو بآخر كل ذلك ليدلل ويرضي رغائب الفنان في الجنس الآخر
- ٤ - النزعة الجمالية الحسية عن طريق رسم جسم المرأة كنزعة مربوطة جمالياً وجنسياً لتحل عوض الكبت في التخليد الجمالي للمرأة المثالية عند الفنان مع مفاهيمه لها . وقد نزع اليونانيون الى تحت ورسم جسم الرجل المثالي على هيئة لاعب رياضي مكتمل الجسم متناهي النسب والقسمات كحمال أعلى لتكوين جسم الرجل . وعن عكسه المرأة كما في تمثال أفروديت .

٥ - نوازع أخرى مبشرة مثل الحالات الخاصة الشادة عند الرجل أو المرأة يظفر اليها الفنان من زوايته الخاصة ويقبضها ويعطيها محلاً حيوياً . منها دوافعه في حب السيطرة وحب الاستطلاع وثبات الذات والكفاح اليومي من أجل الحياة والنزعة الذاتية (الأنا) البحتة . والدوافع المكونة أي كان نوعها أو حب التملك واتخاذ الاجتماعي بالمكانة والمركز . أو الكفاح الذاتي من أجل البقاء . أو الحب والتعطش اليه وربما كان الحب عند الفنان ينسamy لأن يتحول الى طاقة فنية يحته حين يتحقق ذلك الحب عملياً فيتحوّل الى عاطفة متأحجة عطشى للمثاليات والكمال الجمالي أو اللفظي أو الشكوي كنفة بالغة الرقة مفعمة

بالاحاسيس الفبيصة غير العادية وربما ارحمها ورويد إلى عامل الكبت الجنسي كما كان مع دي لاكروا مثلاً .

٦ - المركز الاجتماعي يدفع بالالفان لأن يتقدم بعمله ويهذب ثم ينميه لتحضوى الاحتياجية والفائدة التي تؤهله أن يأخذ مركزاً مرموقاً بشار إليه .

هذه محمل الدوافع الدائنية وهي على الغالب أهدافها مصارعة الحياة من أجل البقاء .

#### ب - المضامين العامة :

ومن اندوافع العامة الرئيسية التي نبيس على حبس وفكر الفنان هناك دوافع خاصة نكمن نلظهور بيئة دوافع عامة ميا :

- ١ - اندوافع الاجتماعية المتعددة منها معالجة الحياة اليومية ونوجيهها عن طريق الفن .
- ٢ - الاعلام وهو من أهم العوامل الرئيسية التي عبت دوراً في ظهور مميزات عالية في الفن خلال نظور الحركات الدينية والسياسية في مختلف العصور . فمعرفتنا لغناي عصر النهضة ألى عن تنبيه لرسم ونحت وبناء الافكار الدينية كدعوة اعلامية إلى الناس وهذا أمر واضح اعلامياً .
- ٣ - الدعوة من أجل الأفكار والتيارات السياسية والثورات وتبنيها من قبل الفنانين كما حصل في الثورة الفرنسية والثورة الاشتراكية ضد البندان الرأسمالية والفن يعب دوراً موجهاً الى حد كبير .
- ٤ - الدوافع الاقتصادية الفردية الخاصة والعامية ميا وسائل الانتاج وكيفية الدعوة لها . ومنجزات الدعوة السياسية لتطوير المجتمع اقتصادياً عن طريق كشف المشاوير والمجرات وما شابه .
- ٥ - الدوافع الدينية . عند كثير من الشعوب بلعب الفن في اصفاء العقيدة على الدين والتمسك به وخاصة اذا كان الفن هندسة معمارية أو زحرفة أو موسيقى أو نحت أو ترزين داخلي ... إلخ .
- ٦ - المعارك الحربية وأحماد الأمة في تطورها وكفاحها من أجل البقاء كأمة ذات حضارة مميزة بين الأمم وما أعطته من ضحايا وفكر انساني متواصل لخدمة الانسان في سلم التقدم .
- ٧ - التراث ومستلزمات تطويره فنياً حيث نأخذ بدراسة القدم ونترك ما لا يفيدنا بالمعاصرة ونظوره الى حيث يصبح لغة ذات طابع يمثلنا من جهة ويمثل لغة عامة نقله ونهضمه الشعوب الأخرى ويضيف إليها كثيراً من ثقافتنا ويقلها إليهم وهكذا يكون عن طريق التراث قد ساهمنا في حضه الحضارات المنافسة لنا علمياً .

وهنا سوف نحدد عن وجه التأكيد ما يلي

إن الفنون الدائنية الخاصة تنمو وتنشأ معدصرة في البلاد الرأسمالية على الغالب حيث الفرد يتصرف على هواه لا يعنيه كفتان تيء كثير من الحياة العامة . بل يعنيه المعالجات الفردية كما ذكرنا ولو شاهدنا هذه المعالجات من فنانين البوهاموس في ألمانيا الغربية الى التعبيرية الفرنسية والاستقبالية الايطالية والاميركية الى السريالية الى التجريد .. إلخ كل تلك معطينا مثلاً عن تصرفات لفنان الفردية حيث ابداعه من أجل نوازعه الفردية . وهذا لايعني ألا يوجد فنانون يهتمون بالحياة العامة مثل فرناند ليجيه في فرنسا وغيرهم ولكيهم إذا ما قورنوا بالدول الاشتراكية فأنهم فلة نيس إلا .

١ - نكوبن لمطيعي (نشأة بين مبارزة في معركة تلربجة وصلاح الدين الأيوبي وركازدوس قلب الأسد



٢ - نكوبن يمثل المعركة العليا من التاريخ العام ولكن صبيح بيبة نكوبنية حاضرة ذاتية التوعية إلى حد ما



الوضوح حولته من رؤية حاضرة الواقعية عامة إلى تحرير خاضع للتكيب بعبارة شخصية

أما الاهتمام بالحياة والتاريخ للعام والتطور الاقتصادي والسياسي والاجتماعي فنجد هنائي البلاد الاشتراكية هم في اهتمام بالغ بهذه الحياة وهم لسانها ولغتها المعبرة عن مجمل تطور الحياة العامة وأهدافها القومية والتراتبية وبعث على تهيئة المزيد من الاندفاع من أجل الرفاهية والسعادة العامة بواسطة الفن المعبر عن هذه الغايات الانسانية الرئيسية .

### الشكل (٩٣) ن - ١ و ن - ٢

هذا الشكل نموذج واضح لتخطيط انشائي يتوخى التعريف بمبارزة قارحية بين القائد صلاح الدين الأيوبي والقائد الصليبي ريكاردوس قلب الأسد الانكليزي . إن هذا الموضوع يمثل جزءاً من التاريخ السبامي العربي لعام وهو موضوع يدرسه جميع الطلبة العرب في العالم .

ومن نفترض في هذا الانشاء (المحدد) أن يكون واقعاً يختصن الدراسات المساعدة لأحراجه في رؤية واضحة يقبلها المشاهدون على مختلف ثقافتهم .

والنموذج (ن - ٢) حالة خاصة منطوية . توخينا لها إعادة الصياغة بشكل تحطيم وتركيب . وهذا التركيب الجديد يستند الى ما يلي :

١ - أخذنا من عناصر التخطيط في (ن - ١) واستندنا الى عناصره بقدر يتفق وأغراض إعادة البناء الشكلي مع العناصر الأخرى .

٢ - هيأنا التكوين على أساس أن تكون الهيئة تكعيبية زخرفية حسب الابداع الشخصي الذي تمكننا منه  
٣ - إعتبار هذا العمل ذو تكوين ذاتي نه صياغة خاصة في الرؤية الانشائية ولكنه في نفس الوقت يعتمد على عناصر النموذج (١) .

٤ - الألوان وصعت بمفعول الصياغة المضادة contrast محاولين خلق جو النار والحرب مع إضافة روح زخرفية شرقية لنموذج يقبلها ذوقنا دون نشاز أو إمتعاض .

٥ - الظلال وزعت خلاف تكوين قوانينها الطبيعية في مساقطها وذلك من أجل ربط التكوين العام مع الألوان والتوزيع المتوازن بين الكتل والألوان والظلال والخط والحركة .

هذا الشكل (٩٣) يمثل الانتقال من التكوين الانشائي ذو الأغراض العامة الى موضوع ذاتي له صفات خاصة يغلب عليها ناحية الابداع والابتكار الشخصي للفنان .

٦ - إن الصفة البارزة على النموذج (٢) هي صفة تكوين لصناعة سجادة من حيث الروح المعطاة فظهر الانشاء كزخرفة وتوزيع شرقي وإسلامي عربي . ولكن فيه شيء من المعاصرة بالدمج لمفاهيم العرب مع الشرق .

٧ - الحصان الواقع يرمز إلى سقوط قوة الصليبيين على يدي صلاح الدين .  
ومجمل الكلام أنه لنا حرية التعبير في التكوين حسب الأسلوب والمدرسة ورغبة الفنان لما يتوخى من ذلك .

# المنحّث الثالث

## الإنشاء كظاهرة

- ١ - الإنشاء فنياً كظاهرة أساسية في قمة الأعمال الفنية .
- ٢ - فن القرن التاسع عشر .
- ٣ - الحركة الرومانتيكية .
- ٤ - المدرسة الواقعية والحركة الطبيعية .
- ٥ - الانطباعية .
- ٦ - حركة ما بعد الانطباعية .
- ٧ - التعبير الانشائي للقرن العشرين .
- ٨ - الفن التجريدي .
- ٩ - الفن الوهمي أو التخيلي .

### الإنشاء كظاهرة أساسية في قمة الأعمال الفنية

لم يأت لا في الزمن القديم أو الحديث من تكلم عن الفن أو مارسه إلا وعرف عن طريق لإنشاء التكويني للهئية التشكيلية plastic composition والإنشاء ليس بالأمر الهين فهو الذي يجلد الأفكار عن طريق الرؤية المسجلة مادياً وهو الذي يبقى دائماً مخدداً للتاريخ والحوادث والأشخاص وكل محالات وحيويات الإنسان قديماً وحديثاً . وهو الذي ينقل إلينا الشعور المسجل في هذه الأعمال عبر الآخرين ويربط الأفكار والجماليات والأحداث بين الناس والمشاهدين .

إنه السجل الرئيسي الخافئ لكل ما يخطر بهال الإنسان لأنه يسجل من أصغر حادثة واقعية إلى أعمق الشعور الإنساني . وهو الذي يحفظ التوازن الجمالية بين الأجيال والعصور ويطلنا على طراز معيشتها ومعتقداتها وأفكارها ومعيشتها وأسلوب نظرتها للحياة الخارجية والدانية عن طريق أسلوب التفكير الذهني ونظيره عملياً بواسطة المواد المهيبة للتشكيل في أي حقل كان من هذا التشكيل .

ولذا يستوجب منا العناية بالبحث فيه والاستزادة من صناعته كما يفعل الموسيقي والشاعر والكاتب . وهو الذي يعطينا القدرة على نقل أفكارنا إلى الآخرين وحيث ما كان التكوين واضح الإداء كانت رسالته أرسخ مع الآخرين وهو الذي يسجل الأهداف والغايات والعواطف والوزاع والتاريخ والأحداث وفلسفة الإنسان أمام الجماليات التي يعتقد بها تجاه الإنسان والجنس والأخلاق والتصرف انشخصي والعام وهو مظهر للثقافة إذ عن طريقه نعرف ما يجب أن نعرفه عن الفنان وعصره وثقافة الشعب الذي يعيش معه ومنه ذلك الفنان . إنه مظهر لنحضارة والترات الذي يعني إليه كل شعب وهو أحد الوسائل المعبرة بشكل أو أسوب أو قصد .

فليس أدل على أهداف شعب من أن يقرأ فيه ومهما كان ذلك الفن فإنه الرابطة الرئيسية لمعرفة روح تلك الأمة وأسلوب نظرتها إلى الحياة فكراً وفلسمة وهوية .

ويمكن لنا القول أن وضع إ شاء للوحة ما أو عمارة أو أي عمل فني أو نحتي آخر هو المظهر الأساسي لفعالية الفن والفنان وسيلته المؤدية هي إما الأصباغ واللوحة أو المواد المعمارية أو الطين لصياغة النحت أو الرسم على الورق بالقلم كلها تؤدي لمظهر واحد هو الفن والخلق الإبداعي في مضمار هذا الحقل . وهكذا ، تتولد صياغة العمل الفني كظاهرة متولدة من شخصية وعقلية وعاطفة الفنان وهي العناصر المتجاوبة من جراء اختياره للمواد والألات التي يستخدمها في النتائج الفني .

وقد قيل قديماً

العمل الإنشائي ينمو في ضمن الاحساس بحيث يتركز واضحاً جاعلاً المشاهد يجب أن يراه بوضوح . وهكذا كل آلة لها طريقها الخاص عند استعمالها في التعبير وتخلق الحيوية الفنية المؤدية إلى سلامة الوصول بواسطتها .

وما تقوم به الفرشاة من عمل هي صياغة الأشكال والظلال والألوان والعناصر المختلفة تؤدي إلى النتائج الإنشائي الذي نرغب في رؤيته .

وفي طبيعة الفن يعتمد الخلق والتكوين الفردي على ما نرغبه في إبداء الفكر وكيفية صياغة وبلورة طبيعة الرؤية التي نروم تحقيقها عملياً . حيث يخضع العمل للنقد المميز بين أولئك الذين يقومون بالعمل الفني العادي وبين نتاج أولئك الفنانين الذين يتميزون بالعمل المبدع الخلاق المتميز بالكاء الحارق . والشخصية الفذة . وهؤلاء الفنانون يتميزون ويمون متفاعلهم التجريبي مع الناس والبيئة . والحدوث . والمراثيات وأخراً مع الأفكار . وهذه العوامل تلعب الدور الرئيسي بالتعاون مع بعضها في داخل الشعور ولذكريات وهناك تفاعل وتضخ لتصبح الدافع الفعال الملح لاختراع الأعمال الفنية وتناحها إلى حيز الوجود . وهذا الشعور بالتصور عند الفنان هو الفاعل الأول للمسيسة الفنية المتكونة داخل الإنسان يقوم بتقديم قيمة الفنية عليه إعطاء القيم في عينة الهبة الانشائية من خلال استعمال المواد والأدوات التي يتخذها المشيء وسطة للتعبير تمثل سر تفوق الفنان الأصل على أقرنه الآخرين .

والتعبير التكويني الظاهر في الأعمال الفنية للفنان حيث يظهر من خلاليه الأسلوب الواضح لشخصيته عبر الزمن الذي يعيش فيه الفنان متفاعلاً مع الأحداث والبيئة والصراع الفكري .

وهناك تصنيف عام وواضح للانشاء من حيث الأسلوب والتعبير . وكما بينا في المبحث السابق الفوارق بين التعبير الجماعي العام والتعبير الفردي الخاص شكل (٩٣) (ن-١، ٢-٢) .

والتعبير الواضح في نضوح التعبير الجماعي التام كما حدث في نحو اثنين اليوناني الخادم للدولة ومثاليها في التفكير وكذلك بصورة أوضح في الفن العروبي حيث التمثيل من أجل خدمة الدولة والدين وكذلك العبارة . وهذا واضح أيضاً في الفن الآشوري المعبر أسلوباً عن آمال وأحلام وخلود الدولة بكل ما فيها من الناس والفكر والعلم والتنظيم والقوانين والحرب والسلم والحياة والموت . والصفات الدينية الأخرى .

وأما مظاهر تطور المفاهيم الخاصة الشخصية بدأت في الفن منذ الاكتشافات الجغرافية في القرون الوسطى وظهور فلسفة القديس أوغسطين في تمجيد واحترام الذات .

حيث بدأ الفنان بتسجيل اسمه على العمل الفني متحملاً بذلك فكرة وأسلوب الابداء وصناعته والكيفية المؤدية للعطاء ضمن النجاج ككل تلك بهرت كبار التجار والأغنياء فشجعوا الأعمال الفردية ودفعوا لها المال المناسب بعد ما كان رجال الدين يتمتعون الفنانين من تسجيل أعمالهم على النوحات الدينية إبتغاء مرضاة الله والسيد المسيح .

ولكن رغبة الفنان الملمحة في تثبيت أعماله وتخثيد اسمه ضمن هذه الأعمال ، ظهرت فكرة العمل الفني ذو النزعة الخاصة في القرن الخامس والسادس عشر وبقي هذا الشعور والرغبة تنمو إلى القرن الحالي وظهرت نزعات فردية خاصة في الحركات الفنية للشكل والمضمون . وبعتت النوازع الفردية والذاتية في التكوين للمصارعة الحرة الواضحة بين المستنزمات الميكانيكية الجسدية والذهنية لتعصر الصناعي والتحرر من هذه السلاسل بقيادة الفنانين الذين أرادوا إثبات الذات ضد ظلم الآلة والصناعة وأصحاب رؤوس الأموال المسخرة للآسان .

وليس من القول عبث أن نقول ضجراً عن فاعلية الفنان الفردية في القرن المعاصر كانت عبثاً بل هي تمرّد على الفن الجماعي الذي أخذ يستفيد منه ذوي المكانة الاجتماعية لأغراض التسخير الصناعي والسيطرة الحسية على الصناع وعامة الشعب في بعض الحالات .

فهو ردود فعل مقاومة للفن الجماعي أو العام وربما كانت هذه الردود في المجتمعات الأوربية الرأسمالية . حيث لا نجد هضماً واضحاً كما في المجتمعات الاشتراكية . حيث الفن الجماعي يتوحى خدمة المجموع . فالعمل الانشائي مسخر من أجل خدمة الآسان كفن ذو مضمون وهدف للأخذ بيد المجتمع والجماعة والتبويض إلى الأفضل بكافة الامكانيات ومن جعلتها الفن .

وستبين العوامل الدافعة لهذا التطور في القرنين التاسع عشر والعشرين .

## ٢ - فن القرن التاسع عشر فيه كان مهدداً لفن القرن العشرين

إن غالبية الأعمال الانشائية للقرن التاسع عشر كانت أعمالاً مهددة إلى حد كبير لفن القرن العشرين وحركاته المختلفة . ولانستغرب إذا قلنا أن حركات الفن لهذا القرن الذي يعايشه هو رد الفعل لكل الحركات الفنية التي ما قبله وحتى أواخر النصف الثاني من القرن الثامن عشر . ولا عرو إذا ما قلنا أننا لا نجد الخلفية المثبتة لفن القرن العشرين الذي يعيش بيننا الآن حيث العلاقة الواضحة التي نفتش عنها مع القرون السابقة . إلا إذا قلنا أنه استمرار ثوري على المخلفات التراثية للإنسان .

وحتى نصف القرن السابق كان الفنانون يتأثرون برؤية ما حوالهم ويطلقونها . وظهر "آلة الكاميرا" "الفوتوغراف" ظهرت نوازع ملحّة عند الفنانين بحيث أدت بهم إلى الابتعاد عن الطبيعة وما تفعله هذه الآلة من تمويض عن أعمالهم الفنية وبدت علامات الثورة ضد الطبيعة وأعني هنا (الكاميرا) كفاعليه أدت إلى رد الفعل عند الفنان لأن يثور ضد إتجاهها الذي سلبه عمله الفني .

وبدرت النوازع والحركات المحررة التي تسمح لنا بالقول أنها لا تربطها مع الماضي من حيث الشكل ولكن من حيث الفكر والرؤية هي حركات رد الفعل . وقسم من الفنانين لم يرتضي هذه الثورة بل عمد إلى ردة فعل والرجوع إلى أسس الفن اليوناني وعهد النهضة بصياغة جديدة وقسم عمد إلى الرجوع إلى فن العصور البدائية الوحشية أو الفن الأفريقي أو فن الأطفال ذو النوازع الغير محدودة .

وتشكلت حركات وجماعات أخذت مبدأ الفن العربي والشرقي وقسم آخر تأثر بالفن المكسيكي والهنود الحمر .

كل هذا وغيره كان ضد تكنيك الكاميرا التي ترتبط أعمالها بالطبيعة وخاصة في أول اختراعها .

ولا ننسى اعتماد الفنانين سابقاً في بيع أعمالهم على طبقة الأغنياء والتجار والطبقات الأرستقراطية من الحكام . وذلك بسبب رغائب هؤلاء الى محاكاة الطبيعة أو إقتناء الأعمال الماثلة لها . ولذا فالفنانون بحكم منفعتهم الشخصية المادية بدأت عناصر الجمال الرئيسية تضمحل ، حيث أضحت روتينية .

وسوف نذكر بعض المدارس الحديثة من خلال القرن التاسع عشر . ومنها الكلاسيكية الحديثة New Classicism .

وظهرت هذه الحركة للتحرر من عبودية الأساليب الاقتصادية التي كان يلجأ اليها الفنانون للعيش من وراءها . وقد أدت هذه الحركة الجديدة الى تكوين مفاهيم جديدة مدرسية ترجع في أساسها الى أساليب المدرسة الفرنسية التي كانت قد تأثرت بقواعد وأصول متبعة تسمى نفسها "الأصول الأكاديمية الصحيحة" . ونئين أهم قواعدها :

- ١ - الاهتمام العالي برسم الأهداف والمواظ على الاخلاقية والأدبية والعبر الانسانية .
- ٢ - الرجوع الى النسب والحركة الملتزمة لأصول الفن اليوناني وعصر النهضة .
- ٣ - التعمية في إيداء التكنيك من ناحية اللون والضوء ومصدره على أن يكون في الغالب من جهة واحدة فقط .
- ٤ - الاهتمام بجمال التحديد بين السائب والموجب بواسطة حركة الخط .
- ٥ - الاهتمام بالمواضيع الجمالية **الحاضرة لأساليب فن عصر النهضة** .
- ٦ - الأخذ بالمواضيع الجمالية **الحنة للرحل والمرأة** وكذلك المواضيع التاريخية والرياضية . وبعض من المواضيع الاجتماعية .

وسميت حركة الكلاسيك الجديدة New-clasic كظاهرة من ظواهر بداية القرن التاسع عشر وقضت على سيطرة السادة الأغنياء المهيمنين على الفن ، ومن أشهر هؤلاء الفنانين حاك لويس دافيد Jacques Luois David وجان أوكوست أنكر Jean August Ingres وهما من رواد هذه المدرسة كحركة فرنسية جديدة . وهي تمثل حركة منبثقة من الطبقة الفرنسية الوسطى .

### ٣ - الحركة الرومانتيكية Romanticism

ان هذه الحركة تتصف بأرجاع المر الى عبودية السادة المهيمنين على الفن ولكن في نفس الوقت تعبر حركة تعبير إنشائي ذو نظرة جديدة تحكم علاقتها مع المحيط والزمن حيث تميرهم يعطي معاني جديدة كحلل الثورة الشعب (الثورة الفرنسية) حيث تتبنى هذه الثورة كثير من الطبقة المتوسطة والشعب وطبقة المثقفين الفرنسية ويؤخذ على هذه الحركة بأنها كانت لا تبحث عن مشاهدين من الشعب بل لإرضاء لنسادة الفرنسيين من الطبقة العالية والمثقفين التابعين لهم . ولكن لا ننكر أن هذه الظاهرة كانت لها تناجات عالية بروح ثورية جديدة تتصف بما يلي :

- ١ - التحرر اللوني .



- ٢ - اخط اعتبار هنا مساعداً وليس أساساً .
  - ٣ - رسم المواضيع التاريخية والجمالية خلقياً .
  - ٤ - استعمال عجينة اللون بكثافة جديدة .
  - ٥ - ظهور الناحية الشخصية في التعبير الانشائي عند الفنان .
  - ٦ - تتميز ظاهرة الوحدة العامة في الصناعة الفنية الغالبة على هذه المدرسة .
- وأهم ما يميزها العنصر السادس الآنف الذكر بخلاف المدارس الحديثة حيث يظهر على مختلف نوازعها سمات التناقض .

ومن أشهر رجالات هذه الحركة :

- ١ - أوجين دي لا كروا Eugene Delacroix الفرنسي .
- ٢ - وفرانشيسكو كوتا في اسبانيا Francisco Goya .
- ٣ - جوزيف تورنر في إنكلترا Joseph M. Turner .
- ٤ - ألبرت بنخام في أمريكا Albert Pinkham Ryder .

ولا ننسى مظهر من أعمال هؤلاء الفنانين من أجواء خاصة وتعبير مؤثر ونأخذ بترنر وهو الرائد الأول من رواد الانطباعية Impressionism ويؤاخذون في حالة واحدة وهي صياغة الحياة والفصل بين السالب والموجب كان أضعف مما كانت عليه في المذهب الكلاسيكي الجديد . حيث روعي حدود صياغة الشكل وقوة هيمنة بشيكة أحكم .

وهكذا مهدت هذه المدرسة إلى حكم الطبيعة أو كما نسميها هنا المدرسة الواقعية .

#### ٤ - المدرسة الواقعية والحركة الطبيعية Realism and Naturalism

وكما أن فن الرومانتيكية كان رد فعل لمذهب "الكلاسيكية الجديدة" المرجع أصولها إلى الروح الأكاديمية والتي سميت "بالنيوكلاسيك" .

فلنا القدر الكافي أن نقول : "حركة الفن الواقعي هي رد فعل ضد الخروج على الأصول والطروب من الناحية الأدبية والانفعالات المؤثرة في الحركة الرومانتيكية" .

وقد ظهرت الحركة بمفاهيم جديدة مرتبطة بالظواهر الفيزيائية العلمية للطبيعة إن كانت تتعلق بالإنسان وجسمه أو بالظواهر الفيزيائية الضوئية للطبيعة ومساقت نورها وظلالها .

وقد جاهدت هذه الحركة لأن تصهر للعالم أن ما يعرفه ويراه الإنسان يجب أن يكون في عملهم هذا . وقد جاهدوا لأن يعطوا المظهر الخارجي (الملمس) كأساس للحظات المشاهدة للعمل الفني المربوط بالطبيعة بخلاف ما فقدته الحركة الرومانتيكية والكلاسيكية الجديدة .

وظهرت جماعة أيضاً في فرنسا سميت نفسها بالحركة الطبيعية وكانت فلسفتهم تنحصر بأن يقلدوا الطبيعة محاقيروها بالقدر الذي يقدررون .

#### ٥ - الانطباعية Impressionism

في القرن التاسع عشر ظهرت حركة الانطباعيين عنيفة وقوية بنظرة جديدة للفن المعاصر بسميزات وملامح

تتعلق بتغيير هيبة عامة من الناحية الانشائية والتطبيقية وبنظرة جديدة للفن وخاصة عما يتعلق بالتكنيك والمواد المستعملة والعناصر القيمة الجديدة . وكانت تهتم بهذه العناصر أكثر مما تهتم بالفحوى العميق الذي يجب أن يحمله العمل الفني . وتهتم ببحرية اختيار الموضوع المنشأ وتركيبه . وهي هنا أخذت من المدرسة الطبيعية علاقاتها الرئيسية بالطبيعة كأساس للمعاملة في دراسة الضوء والظل اللوني تعتمد عليه في تأسيس عملية الهيبة والأشياء . كما أنها أكدت على اظهار طاهرة الوهم والعلاقات بين الضوء والحلو ودرست بشكل مستفيض هذه النزعة مستخدمين نظريات تحليل الطيف الشمسي واللوني . ومدى تأثير الضوء على السطوح الملمسة للمواد والأشياء والطبيعة . وهم الذين اكتشفوا واستخدموا الألوان المضادة المتناقضة ومساحات واسعة تظهر الضوء والضوء الساطع بقوة وحرارة مبالغ بها الى حد كبير . واستخدموا الظلال المونة بالألوان المتعددة أي جعلوا الظلال مركبة من عدة ألوان باردة بخلاف الألوان المصبغة التي كانت حارة على الغالب أي همصم العمالية الضوئية أي الضوء الحار والظل البارد أو بالعكس تماماً . واستعاضوا اهتماماً واضحاً بصناعة تستند الى الذبذبة الضوئية كتكنيك وقد ألفوا صناعة وضع لمسة اللون القديم واستعاضوا عنها بذبذبة الفرشاة بكثافة لونية جديدة على هيئة مساحات صغيرة خشنة تقريباً متلاصقة بعضها مع البعض وإن اختلفت الملمسة بين واحدة والأخرى لونياً على القماش .

وهذا التأثير حصل لدى الانصاعيين من جراء دراستهم لغنائي القرن السادس عشر مثل تينيان (ذو العجينة الكثيفة) للمدرسة الفينيسية وربما أسلوب حركة الفرشاة نجدها بشكل أوضح في أعمال الفنان الهولندي فرانز هالر Frans Hals وكوتا وكونستابل Goya and Constable وقد استندت إلى النقاط التالية \* :

- ١ - الذبذبة الضوئية للألوان المضادة والمكملة كلمسة خشنة متراصة على القماش .
- ٢ - عدم التقيد بأسلوب الرسم بلخط القديم كحد فاصل .
- ٣ - الاهتمام بالنور والظل والأشكال الساقط عليها الضوء الطبيعي .
- ٤ - الرسم من المناظر الحلقية عامة ورسم الجسم الانساني بنفس الذبذبة .
- ٥ - الاعتماد على الجو وصياغة اشكال بصورة تكوين حجوم شبه مضطربة .
- ٦ - الاعتماد على اللمسة اللونية دون الخط .
- ٧ - الاعتماد على رؤية العمل الفني من مسافة تبعد ضعفي حجم اللوحة فأكثر ليظهر التداخل اللوني للذبذبات بانسجام تام ومناسب .

وهكذا كانت المناظر الطبيعية لسر الخشب الى فنانى هذه المدرسة . ومن خلال هذه الحالة الانطباعية اكتشفوا البعد الشاسع بالتعبير الانشائي الذي دام مدة طويلة وكان مربوطاً بالطبيعة ووجدوا أن ما يعبرون به في هذا الصدد بعيداً جداً عن نوارع الفوتوغراف التصويري الذي هاجم الفن في عصر داره وأدار رأس جميع الفنانين لأن يدرسوا ويكتشفوا ما يفقد ضعف الفنان تجاه ما يسمى بتصوير الفوتوغراف الآلي .

ولا ننسى ما كان لأثر الصور الملونة المأخوذة عن المناظر والحياة الشرقية من تأثير لوني وحسي وضوئي على الفنانين الانطباعيين الفرنسيين وكذلك ما عمد إليه بعض الفنانين الذين سافروا إلى شمال افريقيا وخططوا

\* كونستابل : فنان ورسم مناظر طبيعية انكليزي . اشتهر بتأثره الضوئي في الطبيعة وكان يرسم مباشرة من الطبيعة في الربيع الانكليزي ، تميز بذبذبات وكثافة لمسات الفرشاة ولحمية التي يعصمها على القماش . اسمه الكامل : جون كونستابل John Constable ولد سنة (١٧٧٦ - ١٨٣٧) في لندن ورسم معاصر للرسم ترمز . عن :

ورسموا الاحواء الشرقية الحادة الألوان المثمرة وهي ألوان متحركة ديناميكية حية . ولا ننسى مالمصور الشرقية من أسلوب في الابداء وحرارة اللون والبساطة في الخط والتعبير الانشائي مما أثر في الفن الاوربي المعاصر الى حد كبير .

ومن أشهر فنانى هذه المدرسة التى ظهرت في فرنسا سنة (١٨٧٠) هو كلود مونييه Claude Monet وكاميل بيسارو Camille Pissaro وأوكوست رنوار Auguste Renoir وفي آخر المطاف إدكار ديكاز Edgar Degas .

ولكن من خلال تحليلنا لأعمال الانطباعيين نجد أن بعضهم انشق عنهم وأخذ طريقه الخاص . ومما يؤخذ عليه الانطباعيون أن هم أعماهم كانت ترسم تحت أشعة الشمس الساطعة وحيث اللون الأخضر كان الأساس به من قبل العين ضعيفاً فيعوض عنه بالأصفر الذي كان بدلاً بين البرتقالي والأخضر . لذا كانت أغلب لوحاتهم حين مرور الزمن بها تظهر عليها البقع الصفراء وبما يضاددها في القلل الألوان البنفسجية وهذه تعتبر مأخذة كبيرة على هذه الحركة .

#### ٦ - حركة ما بعد الانطباعية Post Impressionism

وبعد من خلال القرن التاسع عشر فقد تأثر كثير من الفنانين الأوروبيين بالحركة الانطباعية ونظرياتها ولكن قسم منهم أوقفها وطوره مضيفاً نظريات جديدة وأسلوب جديد لفهم الطبيعة والتكنيك الفني المتعلق بها وأهمهم : بول سيزان Paul Cezanne وبول كوكان Paul Gauguin وفنسنت فان كوخ Vincent Van Gogh .

ومن خلال أعمال ونظريات هؤلاء الرواد الثلاثة وضعت وأخذت لبنة من القرن العشرين الاوربي . وهؤلاء الجماعة صنفوا فيما بعد بجماعة فن ما بعد الانطباعية ومن علامات هذه الحركة المميزة هي :

- ١ - الرجوع الى التنظيم البنائي للعمل الانشائي القديم في الصورة .
- ٢ - والتأكيد على الناحية الزخرفية تنظيمياً وبناءً وذلك للوحدة والتوزيع الشعبي الغنائي للألوان في النهاية .
- ٣ - وأما ما يتعلق بالتعبير عن الطبيعة . فليس المهم هو الغرض الأساسي لحوار العمل الفني بل الغرض هو بعض المبالغة في رسم الظواهر الطبيعية لاضفاء الروح العاطفية على التكوين الانشائي كتأثير مباشر على المشاهد وهذه اظاهرة أتعددت بشكل أو آخر عن ظواهر الطبيعة وأخذ الناحية الحسية والفكرية التي يعبر بها الفنان من تكوينه انشخصي الى حد ما مربوطاً بعض الشيء بالطبيعة ويقال لهذه الظاهرة (التشويه Distortion) .

وهؤلاء الرواد الثلاثة أخذ بعضهم عن بعض بحيث غرغوا عن الانطباعية بأبداع مفاهيم جديدة مؤهلة لأن تسمى ما بعد الانطباعية .

#### ٧ - التعبير الانشائي للقرن العشرين 20 Century forms of expression and composition

##### ١ - التعبيرية Expressionism

إن التعبيرية الفرنسية والألمانية هي ربما الوجه المعني بتطور الحركات الفنية في أوائل هذا القرن . وكان

لغالب الشباب لهذه الحركات التحريرية أول من صرح بالانفكاك من عبودية القيود القديمة ومواضيعها والأخذ بحرية التكسك والمضمون التام وهم الذين أبدوا نظرتهم ورافعتهم الجديدة الى حرية المضامين والتكنيك الشخصي الذي طفر بشكل واضح عن مقاييس المفاهيم التي سبقتهم .

ومن خلال تطور القرن هذا ومفاهيمه الجديدة فقد تطور العقل الانساني عند الفنان بتطلعات ورغبات محفزة ذات صفات فردية خاصة شمولية الصناعة والهدف في مفاهيم الفن .

سيزاك وكوكان وفان كوخ فتحوا معايق العالم الفني الذي لم يقدر أن يلجحه صغار لشباب من الفنانين إثمًا خوفًا أو عدم الأيمان بصحة ما يفعلون .

وكانت طموحات هؤلاء الشباب أن يصجروا عالم الفن الغير مطروق في كثير من مفاهيمه المخنقة وأن يسيروا بهذه الثورة من خلال هذه المغالقات لكشف ما خفي منه الى العالم الخارجي الذي لم ير لحد الآن غمرة اكتشاف هذه القضايا في الفن والفكر الانساني .

وكانت هذه الاكتشافات وانفجيرات سلاحها الألوان والأساليب الفنية الثيرة والعبر قياسية فيما يتعلق بالتخطيط والهيئة والضوء . والتي ظهرت مميزات في الحركة الجمالية لانسياب الخط في أعمال ماتيس Matisse إلى العنف الجريء في أعمال كوكوشكا Kokoshka .

#### ب - الحركة الوحشية The Fauvism

ومن أوائل فناني الحركة التعبيرية في فرنسا هم الوحشيون وسميت هذه الحركة بهذا الاسم نسبة الى مظهر لوحاتهم التي تتسم بالصيغ الانشائية المتوحشة الخشنة والخافة الرعناء . واذ ما قورنت نسبياً بالأعمال الأكاديمية حيث الهيئة كصيغة ذات سمات انشائية دراسية مختلفة تماماً . مستمدة من صيغ الطبيعة الوحشية للعداء في الغابات والبراري ، التي لم يصل إليها الانسان بعد .

وحيث أن المشاهدين لم يستوعبوا غير سيران وفان كوخ كنوار فبدأ فقد سموهم بهذا الاسم المتوحش نسبة الى الحيوانات الوحشية التي تدمر كل من يمر أمامها .

وهكذا جازل فنانون هذه المرحلة أن يرفعوا عنهم هذا الاسم الملصق بهم تعصفاً فلم تبق هذه الحركة أكثر من سبع سنوات في باريس حيث فقدوا كثيراً من حماسهم الشدفع الأول وهدنوا أكثر مما يجب .

الوحشية هي نوع من التعبير الذي يرغب في التلوج الى عالم وجوه احسن الانساني دفعة واحدة دون مقدمات حسية أخرى . وهي تعتمد هنا على الحدس الضوئي واللوني . أكثر من عمارها على مقاييس العقل عمداً على الطبيعة المتوحشة في الكون .

وحينما ينتقل أحدهم هذا العنف الوحشي الى المشاهد يعتقد أنه قد نجح فعلاً في أداء مهمته . وأغلب هؤلاء الفنانين قد تأثروا بالضوء الساطع واللون المضاد بقنود الشرقي الأدنى والفن العربي وبغراسي والرائد الأول لهذه الحركة ماتيس Matisse الفرنسي وكلا لا يخفي أن أعمالهم تأثرت بعناصر معينة من الفنون القديمة ومنها الفن البيزنطي والفن القبطي المسيحي وبالعين اليوناني (الأركايليك) وكما أنهم م ينسوا أن يأخذوا من فنون قبائل افريقيا وفنون شواطئ المحيط الهادي الجنوبية مثل أندونيسيا وغيانا وسومطرة . وكذلك بما تيسر لهم من فنون افنود البحر في أميركا الوسطى .

واستخدموا الأتقنة والتمائيل الافريقية كيتاييغ يستفيدون منها في تراكيب الهيئة الانشائية في أعمالهم مثل



حيوة رجل الكهف



سفر المشحوق في هوار العراق الجنوبية

الأسلوب الذي أتبعه ماتيس . ومن هؤلاء الفنانين الذين حدوا في هذا المضمار حذو الرواد هم : أوترلنو Utrillo ومونديريان Mondrian ومودلياني Modigliani فقد وضعوا أسساً جديدة بثائية للفن الزخرفي الحميل وبهجة مبسطة مناسبة . ولكن بعد الاستفادة من التقاليد الموحدة في المدرسة القديمة الأبطالية والفرنسية .

وهكذا جاء جورج روهه Georges Rouault كتعبيري واضح في المدرسة الفرنسية . تنصف أعماله بالحركة الدراماتيكية الأخلاقية . انني تشابه الفن الألماني المتصف بهذه الظاهرة . كما أن فيه كان رد فعل ضد النفاق والمادية في عصره " .

#### ج - التعبيرية الألمانية German Expressionism

بالتوازي مع الحركة في فرنسا فقد ظهر فنانون اعتبروا انفسهم رسل الفن الحديث حيث تنحصر مهمتهم في تحطيم القيم القديمة وإعطاء مفاهيم ثورية جديدة .

ولا غرو إذا قلنا أن الخمسين سنة التي أتت في أوروبا كانت متأثرة بجماعات ألمانية ثلاثة هي :

١ - جماعة الربانية Die Bruke The Bridge .

٢ - جماعة الفرسان الزرق Blue Knights Blaue reiter .

٣ - الجماعة الجديدة للأحاسيس المرئية Die Neu Sachlichkeit The New Objectivity .

من خلال هذه الجماعات الثلاثة انحصر العمل الفني في مفاهيم إجتماعية وسياسية وربطها بالعدالة وخلاصة القول أن أعمالهم كانت تنصف بالاحتجاج على الأوضاع السائدة آنذاك . وكانت أعمالهم تنصف بانطق التعبيري الذي له سمات الاحتجاج والصراخ ضد الوضع .

وبهذه الظاهرة للمجاميع الثلاثة وفتحهم حرية الطريق أمام الآخرين ظهرت جماعات أخرى باجتهادات مختلفة في الفن الألماني ومميزات هذه الاجتهادات هي :

١ - الثورة في نوعية الفن وانشائه .

٢ - الدراما وحركة الحياة وكفاحها العنيف .

٣ - إظهار نوازع العنف والبشاعة .

٤ - التعصب لقومي الأعصى ومكانته .

ولكن كل هذه العوامل الدافعة لم تصل بهم الى مستوى ونظرة المدرسة الفرنسية . والشباب في هذه الحركة رجعوا بأنفسهم الى الروح الدينية للفرون الوسطى وأساروها . بينما إدوارد مونك Edward Munch أنضغ إنتاجه على أسس الفن البدائي للفرون الوسطى . وكذلك فرانز مارك Franz Marc رجع بفنه الى انعصر البدائي متأثراً بفضون الكهوف ، ومن المنحصر على العنجهية البروسية ظهرت أعمال الفنان (جورج كروز) George Grosz وأنتو ديكس Otto Dix من خلال أعمالهما ننظر الى الثقافة البروسية نعرف أن ما أدى الى احرب العالمية الأولى ومن بعد ظهور النازية اهتطرية في الحرب العالمية الثانية .

\* قد اننى المؤلف الفنان روهه في حبس (مطابق) سنة ١٩٥٢ في أولز مؤخر لعن العالمي الذي قامت به مؤسسة البرسكو لجنة الأمم المتحدة وكان رئيسا للجنة الدولية للفنون ~~التي~~ كما أنه عرض أعماله بمعرض خاص في نفس المدينة من شهر آب من ذلك العام . كان ذلك قبل موته بستين .

(المؤلف)

ونذكر هنا ماكس بكمان Max Beckmann من التعبيريين الذين لم ينتموا الى أي جماعة ولكن كان لسليقته الفنية مجال كبير في الحركات الفنية الألمانية هذه

#### د - التعبيرية في المكسيك وأميركا

ظهرت النوازع التعبيرية في أميركا والمكسيك كما في أوروبا وكانت هذه الظاهرة خلال الثلاثينات من هذا القرن وعلى رأس هذه الحركة ماكس وير Max Weber وبين شاهين Ben Shahn وظهر خلال تيارات الحرب الباردة ذوي التوجه السياسية في أميركا كل من إيفرغود Evergood وبينفين Levine وهم أحياء الآن .

#### هـ - المكسيك

خلال العشرينات إلى الثلاثينات ظهرت بوادر عصر ناهض وكان فنانون عديدون من رواد هذه النهضة التعبيرية وكانت تتمثل بأسلوب خاص بهم مستقل عن باقي الحركات التي ظهرت في أوروبا وأميركا وأخذت مضامينها تبحث عن معالحة الأمور المفتوحة على مبادئ الحرية ودفع احكام العردي إلى الورداء والتحرر الشعبي وخاصة دفاعاً عن الطبود الحمر والطبقات المنسحقة من الشعب المكسيكي وأشهر من كان رائداً في هذه الحركة :

جوزيه أوروزكو Jose Orozco وفعللاً كان أعظم فنان رائد في هذه الحركة في النصف الثاني من الكرة الأرضية . ويمكن أن يقارن أسلوبه وعمقه بروهـ الفرنسي في المدرسة الأوربية . حيث نجد المأساة السوداء في سمات عمل كل منهما ولكل منهما صياغة إنشائية ومعنى يختلف عن الآخر .

#### ٨ - الفن التجريدي Abstract Art

##### آ - التكعيبية Cubism

بداية التدرج ظهرت في باريس سنة ١٩٠٦ وهو بحث جديد في تفسير الطبيعة، ولوحظت هذه الظاهرة في بعض أعمال الفنانين مثل سيزان حيث نرى في أعمالهم رؤية الأشكال مسطوح مادية واضحة وأما سيزان فقد بدأ يبحث في حسم الواقعية حيث "لكليات العامة في الأشكال وتحليل تكويناتها بصيغة جديدة" مستندة الى بناء جديد لللكليات في مواد الأشكال الموضوعية للإنشاء .

وهذه النظرة الجديدة التي استغرقت ٢٥ سنة من الوقت التي طورت تدريجياً الرؤية الواقعية في المناظر الطبيعية .

ومن أقوال سيزان التي طبقها : "على الفنان أن يبحث في صياغة الهيئة العامة الشمولية من خلال المكعب" وبجانب هذا ملاحظة وتفسير بناء السطوح المكونة للأشكال في الطبيعة .

وهكذا تطورت النظرة المغايرة نوعاً للطبيعة وتحولت بصورة في أعمال الوحشيين الى أسلوب لحركة جديدة خاصة سميت بالتكعيبية

إن أحد الشبان الصغار وهو اسباني عاش في باريس من سنة ١٩٠٣-١٩٠٦ وكان ينتمي الى الحركة الوحشية اسمه بابلو بيكاسو Pablo Picasso ولا ندري هل لأنه كان يحب أعمال سيزان المسطحة والاسطوانية

أم بسبب منازلة رواد الوحشية أمثال مانييس . انه أخذ ينظر للامكانيات الجديدة ووضع أسسها في الرسم والتصوير .

ورضع أسس نظريته التطبيقية في التكوين الانشائي على العناصر الآتية كالتشافي وتحايل عملي :

- ١ - الهجوم .
- ٢ - الفراغ والمساحة والمسافة .
- ٣ - البناء الفني .

ومن ثم ضاق درعاً بالمفاهيم الخارجية الواضحة للأشكال وتحول شيئاً فشيئاً إلى المعاني الداخلية لها في صياغة اضية الانشائية مع المعاني وقد أوجد للأشكال والحجوم حركات ووجوهاً متعددة في نفس الشكل المرسوم على نفس الموضوع ونفس اللوحة المرسومة . وقد ترجع كثير من أفكاره وتطبيقاته ليس فقط إلى سيزان بل إلى الفن البدائي . ومنها الفن الأركايتك اليوناني والافريقي والزنخي .

ومن خلال تطور أعماله التكعيبية فقد تبعه تلاميذ مطورين إلى ما يسمى بالتكعيبية الهندسية المعمارية البناء في الأشكال .

ومن هنا بدأ يكسو ينظر إلى الأشكال الجديدة بصراحة أكثر وفهم أبعاد هذا التعاير الكلي في تنظيم المساحات والخروج عن المنظور والضوء لاعتيادي لمعمول به سابقاً مضيقاً أشكالاً جديدة وصريحة متعدياً عن الوهم النظري القائم على التخطيط المنظوري للحجوم والأجسام . وهكذا توصل إلى تغيير جديد في البناء التشكيلي بإعطاء نظرة جمالية جديدة .

ومن ثم عرج على نبد العجينة الثقيلة للون وأخذ يعطي نطقاً آخر لوضع اللمسات اللوية برقة وحرية تكتيكية لا علاقة لها بمفاهيم الوحشية بحيث غير النظرة الأساسية لرؤية السطوح والأشكال الملونة بطريقته الخاصة التي تعتبر ثورة منذ عصر النهضة وحتى الآن .

وأخذ ينظر للانداء الفني كغاية في ذاته جمالياً وليس صعة فكلما وضع لونا إعتبره جزءاً من بناء جديد للتعبير والتغيير دون الرجوع إلى تقليد الطبيعة وهكذا بدأ بصياغة هيئة جديدة في أعلى مراحل قوتها في البناء والعطاء والجمال .

وهو في هذه الحالة أدخل مفاهيم العناصر الجديدة في أعماله مثل (اللون - الخط - الشكل - القيمة الضوئية - الملمس - الفراغ) .

ومن خلال هذا العطاء المسند بهذه العناصر القوية وتبسيط أعماله بمساندتها فقد توصل فيما بعد إلى : ما يسمى بالتجريد Abstraction حيث كان لهذه الواحة مفهوم شمولي عام حتى سنة ١٩٠٠ وقد طبق هذا الاتجاه فيما بعد وفي كيفية الاستفادة من المواضيع التي يرميها .

أما التكعيبية التي تعتبرها نصف تجريد فقد نجدها متداخلة في أغلب النزعات التجريدية التي حصنت فيما بعد .

وهكذا في النصف تجريد نجد كثير من ظواهر الأشكال الطبيعية متداخلة في التوزيع والتوزيع السطحي المبسط إلى لود وخط وتجريد بحيث يعطونا مفهوم العلاقة المتطورة بين تحويل الطبيعة والتكعيبية والوصول بها إلى عالم التجريد .



ونجد التحوير مما سلف الى عالم التجريد ربما كان ذلك من جراء التحوير الحاصل في الحركة المستقبلية أيضاً مساندة الى هذا الوصول العفوي عند فاسيلي كاندسكي Wassily Kandinsky وعند بيت موندريان من البوهيموس Piet Mondrian .

التكعيبية هي بداية للفن التجريدي واعيا عُولَ هذا التطور كعامل رئيسي ولا يمكن إعتبار أعمال بيكاسو هي المنفردة بهذا بل هناك جورج براك George Braque فنان فرنسي تعاون إلى حد كبير معه .

وقد أضاف براك استعمال العناصر في تكوين وتلطيف حدة التكعيبية إلى أعماله وأعطاهم مزايًا رقيقة حمائية ذات ظاهر ملمسي مميز نسطح القماش في النوحة الواحدة .

حيث أضاف الأوراق المنصقة كمنس على سطح اللوحة والذي نسميه فناً الكولاج collage وتغلب عليه في أعماله ظاهرة الهدوء المعبر عن التقاليد الفرنسية في حصص هينات جديدة متنوعة .

هذه الظاهرة الهادئة الرقيقة نجدها تجاه أعمال بيكاسو القوة الصارمة العارمة على طرفي نقيض في الابداء والتعبير .

وهناك فنانان آخران تكعيبان هما : فرناند ليجه Fernand Léger والفرنسي الآخر "جون كريس" John Gris وصديق بيكاسو . فقد فضلا إلتباع التكعيبية ونسبوها الى مدى بعيد أكثر مما ذهب بيكاسو في محالها وأبدعا في مذهبهم هذا بشكل جعل طما الحق بأن يتنلا مذهباً جديداً تكعيبياً بعيداً عن بيكاسو . وقد أضافا معاني مشتقة من عالم الصناعة والاجتماع بما فيه الكفاية لأن يربط عملهما بفائدة ظاهرة قريبة من المفاهيم العامة . حيث فسرا أشكال وتراكيب الآلات الى مفاهيم حالية تكعيبية ذات لون وحظ مميز وموصفات صورية دقيقة التعبير .

#### ب - المستقبلية Futurism

إنه الوجه الثاني لحركة التجريد رغم أنها بقيت في القعر كما بقيت لتكعيبية إذا ما قورنت بطغيان حركة التجريد العامة .

فالمستقبلية هي إحدى الصياغات الجديدة للتكعيبية أعيدت كصياغة جديدة على أيدي بعض من الفنانين الايطاليين الذين عاشوا في باريس خلال فترة تطور أعمال بيكاسو وعاطرته مع براك .

ومن الأسماء الالامعة لهذه الحركة "أومبرتو بوجيوني" Umberto Boccioni وجياكومو بالا Giacomo Balla هذان الفنانان درسا في فرنسا وحين رجوعهما إلى إيطاليا وجدا السرعة الهائلة في التطور الصناعي والاجتماعي .

وهكذا بالتعاون مع الشاعر "مارينو ماريتي" توحدت أهداف أفكارهم مجتمعة .

وحذروا أفكارهم تنحصر بما يلي :

١ - لتطور الصناعي الهائل .

٢ - لسرعة الهائلة الاحذة برقاب الناس .

٣ - التلهف على وسائل وרגائب الحياة الجديدة .

تعبيرهم الفني كان أساسه هذه العوامل التي أثرت في عقلية ونفسية الانسان المعاصر .

وهكذا نجد أتباع بوجيوني وسافاريسي أضافوا جماليات جديدة الى عالم الصناعة بألوان وخطوط جديدة متنوعة حيث أعطت حركة وعنف الى التكوينات لانشائية في أعمالهم بحيث أضفت متعة جديدة . وكان من مهماتهم أن يترجموا عامل السرعة بصيغ تشكيلية واضحة في الحركة وتكوينها وكان من أهدافهم الأساسية حيث سميت أعمالهم المستقبلية لأنها تحتوي على الحركة والحركة تقاس بالرسم والرسم يقصد به المستقبل . وكذلك أثرت فيهم عوامل إجتماعية أساسية ظهرت في أعمالهم منها - الاضرابات العمالية وكذلك الحرب .

إن أعمال هذه الجماعة لم يظهر تقدمها الواضح إلا حوالي سنة ١٩١٠ م . حينما بدأ الروسي فاسيلي كاندينسكي يرسم أشكالاً تسمى أشكالاً هلامية - بتركيبات عنيفة بالألوان .

أن طابع أسلوبه الأول الذي ينحى الى التجريد وهذا كان إنصباعه وتغذيله الشخصي للطبيعة .

ثم أعقبه ظاهرة التكوين الهندسي المستقر للتكعيبية مضاف اليها الألوان الدافئة مع خلط في ظواهر معينة لتأثير المكان والآلات الحديثة في تكويناته كهدف وصياغة حيث نرى إبتعاده عن موارع الطبيعة الأساسية .

#### ج - التجريد النقي Pure Abstract Art

أو ما يسمى بالابتعاد عن الطبيعة . من خلال المرحلة المكونة من ١٩١٠-١٩١٨ م ظهرت مفاهيم متبلورة خلالها حيث ركز الفنانون عملهم بالابتعاد عن الطبيعة وعمت هذه القضية وشملت جميع أوروبا وقد أشتقت هذه الظاهرة من أعمال بيكاسو وأخذ الفنانون في إنتاج التجريد النقي الصافي وبعض من الفنانين كالروسي كاندينسكي فضل أن يكون تجريده عاطفياً وتعبيراً في أن واحد حيث أثر في فن النصف الثاني من الكرة الأرضية .

أما موندريان Mondrian فقد أوجد التجريد البنائي حيث عمد الى أسلوبه البسيط المنهي بوضوح على النسب المساحية واللون والخط وعمم عمله التجريدي هذا ليؤثر على نسب وتكوينات أعمال التزيينات الداخلية والبنائية وربما الأعمال التجارية الفنية . وظواهر أعماله تتميز ببرودة المساحات المقررة مع تحديداتها الهندسية المنسقة .

وهكذا نجد كاندينسكي وموندريان كظاهرة نادرة ظهرت في المدرسة الألمانية للفن والعبارة المسماة (البوهانوس) Bauhouse حيث تعاملوا مع التجريد الصافي الهندسي والمعماري دون شوائب ليستند الى صفاء الخط والمساحة واللون في التوزيع من خلال عملية تغطية الملفس\* .

#### د - التباين اللامحسوس في الفن التجريدي Non- objective variation of Art

سميت هذه الحركة بهذا الأسم لفصلها تماماً عن أي فن له علاقة بالطبيعة ولذا أطلق هذا الاسم ابتعاداً عن الاحساس بالطبيعة . ومعنى آخر تحول الفن في تكوينه الأساسي الى ما يتركه الفنان من فكر دون الالتفات إلى الطبيعة وظواهرها ، وهذا لا يعني أن الفنان لا علاقة له بالمشاهد . بل له علاقة بعطشها ولكن دون الرجوع الى الطبيعة أو الاستفادة منها جمالياً أو مادياً .

وكان لهذا التطرف في تصفية الطبيعة والرجوع الى الانشاء الموسمي التجريدي للون والمساحة والخط مفعوله في بعض المراحل وربما إنتشر في كثير من أنحاء العالم كصياغة تلت النظر حارجة عن المؤلف أو المبتكر

\* بوهانوس . معاداً اليه المبس . وهي مدرسة ظهرت في ألمانيا تسير بتوحيد جميع الفنون التشكيلية في تصميم التصميم الفني والشيء . وكان كاندينسكي من روادها وله تأثير كبير على فنانة موندريان كان معنا هوندل له الفنان الأكبر في البوهانوس كدك .

ومتعلقة بالإبداع . كما تعمل الموسيقى تماماً رغم علاقاتها الدراسية المسقة . وقد أدخلت هذه الأساليب في العمارة والأثاث والرسم والنحت والمعمار بشكل أو آخر مقارب حيث كان الاعتماد الأساسي على الاحساس الخيالي الموسيقي عن طريق العين .

ومن الفنانين التجريديين في أميركا وأعمالهم تعتبر مقاربة لما ذكرنا هم :

- ١ - جون مارين
- ٢ - ليونيل فننكر
- ٣ - جورجيا أوكيف
- ٤ . ستيوارت دافيد
- ٥ - مارتن هارتي .

كانوا من الرواد الأوائل في التجريد بمختلف مراحله ، من حيث علاقته بالتكعيبية الى التجريد الصافي ، إلى استخدام النسب الذهبية والمودولور .

## ٩ - الفن الوهمي أو التخيلي Fantastic Art

### أ - الدادائية

الرجوع الى الوهمية أو الدادائية Fantasy and Dadism ومن الانجازات الرئيسة الثالثة في القرن العشرين بدأت هذه الظاهرة في بداية سنة ١٩١٤ بداية نشوب الحرب العالمية الأولى . وقد أوحى الحرب هذا السؤال من هم سادة الآلة وهل الحرية الفردية سوف تسحق إلى غير رجعة عن ضريق الآلة والحرب المجهنمية ؟ وهل التجريد يمكن أن يكون ترياقاً ضد سموم الآلة الحديثة المدمرة \* .

هكذا نشأ بعض الكتاب والشعراء والرسامين والفنانين الذين بدؤوا يستحثون العقل الباطن ورؤياه المتعددة على رفض مؤثرات الآلة والخراب الحربي الذي لحق العالم من جراء غمواها .

وخلال هذه المرحلة نمت التكعيبية التي ابتكرها بيكاسو واشتعل حولها زمناً أخذ بالابتعاد عنها كتكوين إنشائي ذو هدف نهائي . واستعاض عنه بما يقرب من ظاهرة تسمى (الدادائية) Dadism التي بدأت تهدم بأسلوب تهكمي وسخري ظواهر المادية الاجتماعية بأسلوب يحتوي على كثير من الثورة .

وقد استلهمت هذه الحركة الحداثية الوهمية مختلفات ليونان وجورج بوش من القرن السادس عشر وكوبا في القرن الثامن عشر ومن فناني ونحاتي الربع الأول من القرن التاسع عشر وظهرت بشكلها المعروف هذا في القرن العشرين .

وتبلورت هذه النزعة في السنة الأولى من الحرب وكانت سويسرا كعبة الشعراء باعتبارها دولة محايدة تعيش في مجبوحة من السلام وظهر الكتاب الأحرار والفنانون والسياسيون الذين قاوموا بمجهودهم عنف وتدمير الحرب ضد الإنسان . ومن خلال هذه التيارات ظهرت معالم حركة "الدادائية" التي هي شبه نصف فلسفة احتجاجية على مخازي الحرب كنتيجة حضارية منحرفة للإنسان . والدادائية نادى بأن الخراب قادم لا محالة ضد الإنسان من جراء عقليته هذه وإذا أردنا أن نبني حرية للإنسان فالواجب علينا أن نعمل عقولنا ونبني ديارنا بيقاع من الأرض جديدة . مجتمع جديد وكان ضم لرفض والسخرية لما تعلمه الإنسان وأبتكره من علم وفن

وأنشؤوا ما اعتقدوا به جديداً رافضين رفضاً بحثاً للقيم القديمة .

وبدأ . دوشمب Duchamp وبيكابيا Picabia وماكس ارنست Ernest وغيرهم في تحضير (النشبه بالمكينة) على هيئة جسم إنساني (رفضاً بنائياً مشابهاً للماكينة) وذلك استخفافاً بتناق الانسان من خلال جنسه . وكان هذا الأمر رفضاً للتقديم بأسلوب مستحدث جديد مما جعل الناس أن يتداركوا الى حد كبير عيوبهم وأن يعتبروا ما تذوقوه هائلاً نقاقاً وفاقاً تخالياً من الحس طالما كان الموت مصيرهم دون مبرر يذكر . وتطورت رسالة الفن من القمم الحاصر له الى انطلاقي العملاق في خدمة الفكر الانساني وقضايا المنحة دون الاهتمام الى ما يمكنه هذا الانسان من صناعة وتقاليده فنية بنضرة جديدة ومفاهيم جديدة لخدمة الانسانية المتحررة على حد تعبيرهم .

#### ب - الوهية الفردية Individual Fantast

ظهرت ظواهر فردية من خلال المرحلة التي كانت تمر بحركة الخرافة الدادائية في أوروبا الغربية وكان الفنانون الحاملون لشخصياتهم الفردية دود اللجوء الى علاقات مع جماعات أخرى رغم نزوعهم الى نوع من الدادائية الراضية وهم :

من إيطاليا "جورجيو دي جيريكو" Giorgio de Chirico رافقه ظاهرة الميكانيكية الهندسية المسندة الى الظلال والنور السحري استناداً الى أوصاف الآلة الحديثة مدموجة بمحو القصور والنساء الخرافيات . بول كلي Paul Klee السويسري ابتكر فناً تجريدياً رطباً حياً مبنياً على التعبيرية ومن ثم التشكيبية . يظهر على فنه علامات الرقة ولكنها في نفس الوقت تضرب بقسوة عى الروح المرحلة للثقافة الساحرة من جراء وجود الآلة التي تسخر سخرية لأذعة من ذكاء الانسان وطموحاته الهدامة .

وهكذا فالروح المتصورة لعبت دورها في تطوير هذه الحركات السريعة من خلال شخصيات مهمة لا علاقة لها بجموعات بل بواسطة بحثائها الفردي المفد .

#### ج - السريالية Surrealism \*

ظهرت هذه الحركة سنة ١٩٢٤ من جراء انتشار الدادائية والوهية الفردية التي انتشرت بعد نهاية الحرب الأولى حيث بدأ الناس يتحسسون العال والعاهات الناشئة في مجتمعاتهم والتي لم تقدر اخرب على حلها . ولذا ظهر السرياليون الذين اهتموا بالناحية النفسية وعللها في الانسان المعاصر وإظهار دوافعها . وغرائزها بتحرير أفكارهم ضد الضغط العيف الحاصل من جراء الحياة المعاصرة اليومية التي تؤدي بالانسان لأن يكون مريضاً عصياً وحسباً ومن ثم نفسياً .

إن ما قرره الدكتور "ليستر لونجمان" Dr. Lester Longman حيث عرّف السريالية بأنها دادائية منهجية وكلاهما كانتا تمثلان الرفض عند الانسان الفنان (والرفض الأول كان من قبل الرومانتيكية للقرن التاسع عشر) ضد المادية الميكانيكية وهي مهدت ليهلوسة في الرؤية وتحقيقها مما أفاد حركة السرياليين مجدداً في هذا المضمار .

\* السريالية : مذهب فني غوامه رؤيا لها علاقة مادية مع الطبيعة Surrealism من حيث الرؤية . أما من حيث الهدف والمعنى فهي ترتبط بالفكر الانساني وأحلامه ورؤاه في النوم وعقله الباطن ونوعه الفكيونة على اختلاف جوره ورؤاه الفاضلة ورعائه وأمانه في الاستغنى وفرغه إلى الصياغة الجملة للأشكال بشكل يقرب ويبتعد عن الواقع أي أن يكون هو في الواقع يحصر تنكثف لتأليف الانساني ( المؤلف )

وبما قرروا له بأن الانسان لا يمكن أن يهضم كل غرائزه المكبوتة عن طريق المتعاطف العلمية وهذه العنمية الصغيرة نسبياً لا يمكن أن تغل المشاكل . وبما أثار العقل الانساني آنذاك ظهور نظريات سيكمويد فرويد Sigmund Freud حول التحليل النفسي (تحليل الأحلام) ومعانيها الأساسية حيث الغرائز الأساسية هي الدافع الأولي في وجود الانسان حيث تتعقد هذه الغرائز بحيث تصبح كماً مرصداً إما ينفس بالأحلام أو الجنس أو الموت . إذا ما اشتد التعقيد .

والغرائز التي أفاد بها فرويد في نظرياته هي :

١ - غريزة البقاء

٢ - الغريزة الجنسية .

من هاتين الغريزتين تنبثق جميع الدوافع النفسية والحضارية عند الانسان . وعليه من الممكن للفن أن يقوم بالعامل المساعد للتفيس كما تفعل الاحلام بتصويرها وعرضها على الجمهور وهو بدوره يحلل ما يعيده نفسياً ويحل مشاكله .

وهكذا كانت الفرصة السانحة للسرياليين بأن يبنوا هذه النظريات ويحققوها في أعمالهم \* .

والسريالية هي عملية عزق للفكر الانساني تنوعى الكشف عن أسرار الدفينة مصحوبة برغائيه الغير محققة في حياته اليومية العامة . وتستند في هذا التحقيق الى :

١ - استخدام الصورة الطبيعية كوسيلة لا غاية في توصيل أفكار الفنان الى المشاهد .

٢ - التكنيك الأكاديمي هو هضم جيد لهذه العملية وواجب .

٣ - استخدام النور والظل والمنظور أمر يحتاج له حسب الرغبة في تكوين العناصر وليس حسب الرغبة العلمية المادية لتكوين الصيغة .

٤ . اللون عنصر مهم في الانشاء السريالي .

٥ - تعريف الأشكال وتحويلها مما تقتضيه الوحدة العامة .

٦ - كل هذه العناصر تتكون خدمة الفكرة الأساسية الحديثة التي تتكون منها العملية الفنية .

والسريالية هذبت الصور التلقائية الحاصلة في الدهن وقد أخضعت الى طبيعة التخطيط والتلوين المتعارف عليه في بعض المدارس الفنية .

وفي هذه الحالة أخضعت التصورات الغير طبيعية الى تصورات طبيعية عن طريق العلاقة بين المادة التصويرية والأفكار الذهنية .

ومن أهم الشخصيات الفنية لهذه الحركة هم :

١ - ماكس إرنست Ernest

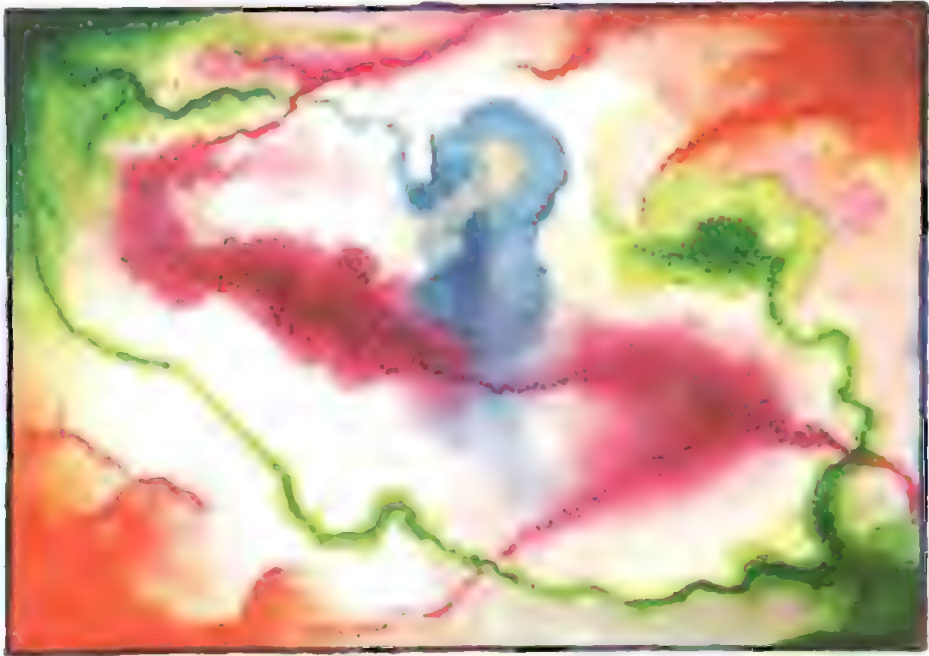
٢ - دالي Dali

٣ - تانكوي Tanguy

إن هؤلاء الثلاثة يحكم إنتاجهم الغريب المتحرر اختلافوا عن كثير من المعصين هذه المدرسة واتهموا بتلابيب عناصرها تمسكاً مترمناً . وهذا ما صرح به أندريه بريتون Andre Breton سنة ١٩٢٤ - حيث قال



النكمبب في ن ١ : قومه الموريج القاسي النكمبب مسطوح



٢ - نكمبب حسي مطلق يتبعى انوار الفوسيفي في مساحات المعشاة

بتكوينات فنية مشابهة لها . ومن جانب آخر ، أنتج بعض السرياليين أعمالاً لها علاقة أساسية برعائيل وأصول جمعوا بين الطرق التجريدية والتعبيرية حيث صاعوا الظواهر صياغة شبه تجريدية معبرة بأسلوب شخصي بعيد عن الغضم الواضح للأفكار المراد إخراجها إلى حيز الوجود .

#### د - أسلوب الفروثاج - التعميم - Frontage

وقد اكتشف من قبل ماكس إرنست وظوره في أعماله المتعددة ابتداء من سنة ١٩٢٥ وأخذ به كثير من السرياليين والتعبيريين وإدخلوه في أعمالهم ولكن شخصاً مثل ستيفانور دالي . استخدم الفن الأكاديمي والكلاسيكي القديم في تطوير وعظم أعماله السريالية تطبيقياً بحيث أخذت مكانة واضحة في العالم حتى يومنا هذا . ومن المعروف عند التعمد أنه لا يجرى في هذا المضمار إطلاقاً<sup>٤</sup> .

#### هـ - الاتجاهات الجديدة أو الحديثة Present Trends

1- Abstract 2- Surrealism 3- Abstract Expressionism 4- Rurealestic Formalist .

إن اعلاماً من الفنانين أغفلنا ذكرهم حيث لم يتسع الكلام عنهم وهم التأثير الكبير في مزج العناصر الأساسية الثلاثة للمرة الذكر . ولعبوا أدواراً رئيسية في مسيرة الفن الحديث حتى سنة ١٩٥٠ وهم :

- ١ - جون ميرو من أسبانيا John Miro
- ٢ - رافيلو تامايو من المكسيك Rufino Tamayo
- ٣ - متى إيكوارن من شيلي Matta Echaurren
- ٤ - مارك توبي Mark Tobey
- ٥ - جاكسون بولاك Jackson Pollack
- ٦ - تيودور ستاموس Theodor Stamos
- ٧ - روبرت ماذروين Robert Matherwell
- ٨ - وليام باريتيس من الولايات المتحدة William Bariotes

والأوروبيون أمثال :

- ١ - وليام دي كونيغ William de Kooning
- ٢ - ارشيل كوركى Arshile Gorky
- ٣ - هانس هوفمان Hans Hoffman

قد ساعدوا الفن في أميركا بنروحهم النفا .

ومن الفنانين التجريديين من رجع إلى هضم التجريد المستند إلى التنشئ بعناصر الآلة الصلة المعاصرة وقام بتكوينات فنية مشابهة لها . ومن جانب آخر ، أنتج بعض السرياليين أعمالاً لها علاقة أساسية برعائيل وأصول وحياة الإنسان بصورة عامة .

وكثير من الفنانين أخذوا بمبادئ كاندينسكي وحولوها إلى مفاهيم شخصية وقسم آخر تأثر بالأعمال التي قام بها الانطباعيون أمثال مونيه Monet . تخلط مع التجريد كتيكسك وكتبيجة موصلة للأفكار المعزوجة ومنهم





من أبعاد الأصول الهندسية في التكوين التجريدي للهئية . ومنهم أتبع حرية التعبير دون اللجوء إلى صناعة أو أسلوب ما . كما فعل كالدنسكي أول الأمر ومن هؤلاء جاكسون بولاك . جيمس بروك . جون فبرين . وأرشيل كوزكي . ووليم دي كوينك .

بهذه العجالة في عرض الحركة الفنية المعاصرة في العالم الغربي أردنا عرض أهمية ما صنعناه في هذا المؤلف من عناصر لعبت دوراً بارزاً في تطوير الفن وربطه بين أمرين أستخدم العناصر كوسيلة للتطبيق على مختلف النوازع التي أتبعها الفنانون المعامرون والكشافون لمسالك الفن الجديد . هذا من جهة ومن جهة أخرى في كيفية ربط التطبيق بالتواحي الذهنية والفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية العامة عند الانسان بين الحريين العالمية الأولى والثانية وربط الفن بتطور الصناعة الاوربية وتأثيرها على حياة وحس ومستقبل الانسان المعاصر والطريق القديم للمسالك والخطر الذي يتظر إنسان المستقبل من جراء ذلك \* .

من هنا نحدد قيمة العمل الانشائي كنتيجة وخلاصة للعمل الفني الذي هو مرآة لتفكير الفنان ورؤياه وأحلامه وحياته وما يعكس عليه من عوامل وتفكير وأصول علمية وقية وأحاساس وشعور وتقبل لمعاهيم عصره والمفاهيم السابقة وبأحد بها أو يمد منها ليصوغ ما يرتأيه ماساً لشخصيته وأسلوبه وتأثره البيئي وعلاقته بالخر كالت تقنية العالمية .

ولفنان حرية الاختيار والوضع والابداء وهو بنفسه يتحمل مسؤولية نتاجه ومدى ما يؤثر في الحياة العامة والخاصة والحضارة التي ينتمي لها في مدارج السباق العالمي في هذا المضمار .

# المبحث الرابع

## وظيفة الانشاء

- ١ - الناحية لوظيفية للفن الانشائي .
- ٢ - الانشاء الساسي والفكر المثالي في التكوين والبحث وتعبيره .
- ٣ - تعبير الانشاء الوظيفي للزعات الانسانية .
- ٤ - الوظيفة الدينية .
- ٥ - الوظيفة النقدية للفن .
- ٦ - فن الاعلام والدعاية .
- ٧ - الاعلام كوظيفة فنية .
- ٨ - وظيفة الفن والصلة بالجماهير كانشاء وتكوين يمثل خلاصة الفكرة لمهدة .
- ٩ - الناحية الوظيفية والجمالية للانشاء
- ١٠ - الوظيفة العسكرية .
- ١١ - الوظيفة الجمالية للانشاء تكويناً وفناً .

### ١ - الناحية الوظيفية للفن الانشائي \*

في المفهوم العام أن جميع الأعمال الفنية لها وظيفة اجتماعية وذلك لأنها تخرج وتقدم للمشاهدين . رغم أن بعض الفنانين يزعم أنه يشغل "نفسه" ويعنون بذلك أنهم يعملون بمفاهيمهم الخاصة . ويتمنى الفنان من قلبه سرّاً أن يكون إنتاجه مرغوباً من الناس والمشاهدين مستحاً ومقبلاً معنوياً ومادياً . ومهما كان التيار الذي يتكره الفنان خاصاً أو عاماً فإنه يتوق لأن يقيم من قبل الهيئة الاجتماعية .

وعليه هناك دقة ملحوظة في مفهوم وظيفة الفن والاشكار الأصيل اندي نستسيغه جمهرة لمشاهدين من الهيئة الاجتماعية . وعليه نستطيع أن نقول أن للفن وظيفة اجتماعية من النواحي التالية :

- ١ - يؤثر في خلق وعادات الناس .
- ٢ - نتج الفن وتبكره لأغراض الاستعمال والأقضاء من قبل الهيئة الاجتماعية والأشخاص المعنيين له .
- ٣ - الفن هنا يعبر عن الاحساس والمفوضات الشخصية والعواطف الذاتية للأفراد والجماعات بشكل فردي أو جماعي .

في هذه الحالات الثلاثة فإن الفن يمارس على هيئة فردية كما في الرسم والنحت أو على هيئة جماعية كما في الهندسة المعمارية والمسرح . وهو يمثل جميع مشاكل الانسان الحسية والרגائب لأدامة حياته السليمة من حيث المعاش أو الناحية النفسية وصحتها (في الهيئة الاجتماعية) .

فالفنون التشكيلية مثل غيرها هي لغة مرئية تعبر عن كثير من رغائب الحياة وألوانها المختلفة بما يتفق وورغبة

جماعة من الناس واستحسانهم وقبولهم بمفاهيمها .

ومن هنا يمكن القول إنها الدرب الذي نطرقه لفتح مغائق كثيرة أمام الجماهير منها القبول أو الاحتجاج أو الرضى كهدف تتمكن منه بواسطة الفن . فالفن هنا لغة معبرة لها أصولها العاطفية والجمالية وتأثيرها الأخاذ الطاعني على الناس حيث تعطي فكرة الهدف الذي أتتجنا الفن من أجله مثل الصور الدينية أو الاحتجاجية أو الإعلامية أو التورية أو الاقتصادية والسياسية أو الجمالية البحتة أو الصور النفسية أو الاخلاقية ذات التعبير التي تمثل الحياة والموت أو المعاش والنسكن كالمعمارة أو بناء المذبح ... إلخ . إن كل هذه الدوافع مع ركائزها الدقيقة تمثل الوظيفة أو الوظائف الرئيسية لفن الانشاء وعليه يمكن لنا أن نقرر .

أن الفن يؤثر في أخلاق الجماهير والأجيال الصاعدة تأثيراً قوياً وأخلاقاً ذو أهداف عليا وربما كانت نبيلة في أغلب الأحيان وعندها فالفن لا يقبم ما لم يكن له أحكام جمالية عالية .

وعليه يمكن لنا القول أن الفن له العلاقة الكبرى به كعمل فني بحث وبين أهدافه في اضية الاجتماعية .

## ٢ - الانشاء السياسي والفكر الخالي في التكوين والبحث وتعبيره

كثير من الفنانين يعنى عناية كبرى في الدفع بفنهم وأساليبهم وتكويناتهم لخدمة أفكارهم السياسية كوسيلة خربة التعبير الجديد في أعمالهم وعن طريق الساسة يحققون أهدافهم وأهدافهم التي يعتقدون بها فكرياً وسياسياً يحاولون إظهار جمال ومحاسن وقوة الأهداف التي يعتقدون بها إما من أجل الثورة السياسية أو من أجل ثورة الدولة أو الأفراد أو الدفع عن المظلومين بإظهار غضبهم أو الدفع بهم إلى الحماس للثورة من أجل حقوقهم أو حقوق الشعب المظلوم لدى ينتسبون إليه .

ومن الأمور المعروفة لوظيفة الفن : - الدوافع الجذرية عند الفنان التي تؤثر فيه لأن يكافح بالافكار مع شعبه وأمتة من أجل حريته وحرية الآخرين ودفع الأذى والبناء للمستقبل من أجل ذلك .

وبدنا شواهد كثيرة لا تحصى عن الأعمال الفنية السياسية منها الاعلانات Posters والصور الزيتية في المناحف والنصب التذكارية للمعارك الفاصلة في تاريخ الأمم والمنحوتات المماثلة وحياة الرجال الذين لعبوا دوراً جوهرياً في تغيير حياة ومستقبل أمتهم .

## ٣ - تعبير الانشاء الوظيفي للترغبات الانسانية

ولا يقتصر الفن على التمرعات الفكرية والسياسية بل يتعدى ذلك إلى التمرعات الاجتماعية وإظهار روح العواطف والسلوك والفرح أو الحزن الجماعي إما كعادات وتقاليد وإثارة الروح السلبية عند الانسان من جراء انسحاقه الجمعي في الحياة اليومية .

فصوير الناس في المقاهي أو الأسواق أو الحياة المختلفة يومياً نموذجاً لذلك وكذلك رسم الأحرار الجماعية من موت وألم ومرض وحزن على الواقع كل تلك تعطي معنى لينبوع الحزن الجماعي أما الأفراح من أعياد ورواج واحتفالات فهي صيغة ثانية لوظيفة الانشاء . وكذلك الجمع بين هذه الدوافع فمهد لنفاد أن حاول دراسة مجتمعنا ليطهر الروح الراقصة للنواقص الجماعية في أمة ما أو ليسدد غخطاها إلى الأفضل أو ليطهر همتها في ساعات الحياة اليومية أو أيام حمتها وهكذا .

ومن التعبير الرئيسي في الحياة الاجتماعية هو الجذر الفلسفي والسياسي الذي تتولد عنه الدوافع الاجتماعية

أساساً .

فالمجتمع الاشتراكي له خصائص إجتماعية تختلف عنه في المجتمع الرأسمالي وحنماً سوف يتأثر الفنان بالبيئة التي يعالج مشاكلها عن طريق الرسم أو النحت أو العمارة أو المسرح .  
وبنفس الفنون يمكن لنا أن نعلن عن كثير من الأغراض الفردية .

#### ٤ - الوظيفة الدينية

نحن نعرف أن الفن لعب دوراً هاماً من الناحية الوظيفية في دعم الدين عند الأمم المختلفة وخاصة قبل الأديان الموحدة أو بعدها فكلنا يعرف ما للأوثان والمعابد اخاوية لها من تأثير في الفنون الصينية القديمة والفرعونية والآشورية وكذلك الحضرة والكعبة قبل الاسلام . وما لعب الفن من دور في تقريب الدين الى ذهن الناس والجماهير من حيث بناء المعابد المناسبة والقائيل المساعدة والصور في الدين المسيحي وأما المعابد ورخرفتها وجمال نكوبها فهي خير مثال في المساجد والجمامع لاسلامية . وكذلك معابد اليهود . إن الفن هو النزعة المساعدة للمتعبد روحياً على الصلاة والعبادة وخلق الأجواء المناسبة من خلال المعابد وجمامها .

وأما في الدول الاشتراكية التي لا تعترف بالدين أساساً فقد استعاضت عنه بالفن على جميع ألوانه (الموسيقى، المسرح، السينما، النحت، التصميم، العمارة، هندسة المدن) .. إلخ . كلها لتعوض روحياً عن مفومات الدين . ولكن هيئات .

فالفن هو ظاهرة روحية أساسية من ظواهر الحضارة الانسانية ولا يمكن لمجتمع أن يظهر له انصفات المميزة له ما لم يكن له فن يمثل شعوبه في سلم تطورها .

#### ٥ - الوظيفة النقدية للفن

هناك فن ينتمي للنقد حيث وظيفته الاجتماعية نقد الأوضاع الشائنة والبائسة والمتخلفة والمنحلة وكذلك نقد الأشخاص على اختلاف أعماهم ومراكزهم وطغائهم وأهوائهم الاجتماعية وكذلك إنتائهم مثل هذا فن نعب عنه بالنقدي Critique وربما كان هذا الفن قاسي ومؤلم في بعض أوضاعه . مثل فن الاعلان السياسي والسياسي وفن الكاريكاتور المضحك الساقد . وفن تصوير العلاقات الاجتماعية كما فعل هو كارت الانكليزي في القرن الثامن عشر وفن النقد الاجتماعي كما فعل هونوري دوميه على عهد لويس نابليون في فرنسا وغيرهم كثيرود .

#### ٦ - فن الاعلان والدعاية

هناك فن خاص بهذه الناحية خاصة في الوقت المعاصر طاماً كان هناك صناعة على اختلاف أنواعها تحتاج الى دعاية وترويج فهي بحاجة لأعمال الفنان الذي يعلن عنها بأعمال اعلانية جمالية تحبب الناس الى هذه الصناعة . ومنها إعلانات المنتجات الطبية والآلات والسيارات والسينما والكتب والمجلات والأدوات المنزلية والسجاد والألبسة والأقمشة . وغيرها كل هذه يرسم لها الاعلانات احميفة المعبرة رسماً وكتابة .

#### ٧ - الاعلام كوظيفة فنية

هناك طرق عديدة للاعلام ويتوقف ذلك الاعلام على الغرض المعلم عنه في تسيخير الفن له . فهناك الاعلام

الديني كما حصل في فن عصر النهضة في أوروبا حيث زينت الكنائس بأعمال المسيح والرسل وهناك الاعلام السياسي والتوجيه المهدف له مثل الدعوة للأغراض والمشاريع السياسية والاقتصادية ومشاريع الانشاء والزراعة والدعوة للثقافة والفنون والاعلام عن ترغيب العمال في معاشهم ومصالحهم والدعوة الاجتماعية لجمعية أو مؤسسة ما والدعاية لبلد ما خارج حدوده . أو الدعوة لفكرة سياسية ومقاومة معارضها كل تلك من واجبات فن الاعلام على اختلاف أنواعه إن كان تصميماً أو إعلاناً أو تصويراً . وكذلك الاعلام عن حفلات الموسيقى وأشهر والسيتا وغيرها من الأمور اليومية ذات الأهمية الجماهيرية اقتصادياً وصناعياً وسياسياً .

#### ٨ - وظيفة الفن والصلة بالجماهير كإنشاء وتكوين يمثل خلاصة الفكرة المهدفة

من أهم واجبات الانشاء وضوح الفكرة للجماهير أو الوصول الى المهدف الابداعي لفنان عن طريق الجماهير .

##### ١ - المهدف الاجتماعي

هو تكوين الانشاء الواضح ذو الأهداف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية كما شرحنا سابقاً بحيث يفهمها الجمهور **ويشعر به** التواضع الرئيسية التي وضع من أجلها ذلك الفن إنشائياً لغرض إثارة الحماس إن كان ذلك الموضوع **ثقافياً أو حضارياً أو تراثياً أو اجتماعياً** ... الخ .

##### ب - المهدف الفني يحد ذاته الابداعي

وهو المهدف الذي يجعل الفنان المتطور المبدع انى الابداع وإيصال لعتة الجديدة الى الجماهير لغاية جعلها تتقبل هذا النتاج الجديد وبالحاولات المتجددة التي يقوم بها الفنان في معارضه **يُعمل معه موضع صلة** بين أفكاره الجديدة وإيضاح رؤيتها ولغتها الى الجماهير المشاهدة عن طريق عرض فنه **منحراً** منها فلسفه وألوانه وجماليته ولعته ضم حتى يساعد على تطوير المفهوم الذوقي انعام عند الجماهير المعاصرة محلياً ومن ثم عالمياً .

##### ٩ - الوظيفة العاطفية والثقافية

المربوطة بالفرد والجماعة على السواء إن كانت تلك العاطفة "غريزية جنسية كعاطفة الحب وغزها وعهديها" أو إن كانت تلك العاطفة مربية للأجيال ثقافياً في استخدام الفن لظهور مرياً للتاريخ والتراث وتصويره بشكل إنشائي متطور يعنم الأجيال ما لأمتنا من أجداد وقيم في سلم الحضارة الانسانية تراثياً وثقافياً .

##### ١٠ - الوظيفة العسكرية

هناك الأعمال المصورة للمعارك الخيرية التاريخية الفاصلة في مستقبل أمتنا والفتوحات وكيفية إظهار معالم نجاحها إيجابياً ودراسة روح العصر الذي قامت به تلك المعارك والانصارات التي قدمتها الأمة على مختلف عصورها .

وهي الحد الفاصل بين الحياة الكريمة والموت الذليل لكل أمة . نحن لا نعتبر الغرب أساس بل الحرب دفاع من أجل حضارتنا وحياة شعبنا ضد من يعتدي عليه **وعلى مقدساته** . كل تلك هي عوامل مجسمة للفن عن طريق التصوير الانشائي حيث نذكر الاجيال الناشئة بقم رحلات أمتنا قديماً حتى يأخذوا بنظوير ما ينبغي لبناء المستقبل .

ونحن هنا نعرف أن كل عمل فني مهما كان نوعه له علاقة صلة بالناس والجماليات وهو عمل يعبر عن آمالهم وأفراحهم وأحزانهم وغرائزهم على اختلاف أنواعها شخصية كانت أم جماعية . ولكن الصفة الغالبة على تكوين التعبير الانشائي يستوجب صفة رئيسية أساسية وهي إعطاء الصفة الجمالية لأصغاء الرغبة وإشباعها عند المشاهدين للتطلع الى هذه الأعمال واستيعابها ثقافياً دون قوة دافعة أخرى غيرها . وهذا سر النجاح في العمل الفني أما مسألة الجمال فسوف نتطرق لها في الفقرات التالية من هذا البحث \* .

## ١١ - الوظيفة الجمالية للانشاء تكويناً وفناً

طالما كنا في معرض البحث عن الفنون الجميلة فإن الصفة الغالبة للفن هي السرعة الجمالية أو الجمالية الجديدة المتحركة . وسوف لا نتعرض لما قاله أرسطو وأفلاطون وهيكول وبركسود وغيرهم من الفلاسفة لأن ذلك يرجعنا الى فلسفة وعلم الجمال .

ولكن الذي نريده هنا كيف نربط الأسس الجمالية في أعمالنا الفنية أنشاءً وتطبيقاً .

ولنفرض الفرضية البسيطة التالية :

من المعلوم أن جمال الرجل ينحصر بما يلي :

- ١ - أن يكون صحيح الجسم وسبه . ٣ - أن لون الدم في الوجه يدل على الصحة .
- ٢ - أن يكون فعالاً . ٤ - أن يكون هذا الرجل له علامة الصحة الرياضية .

كما هو المفهوم اليوناني والعربي والروماني حيث الصحة والحركة والنشاط من مقومات الجمال . وانعقل المسلم في الجسم السليم . ما قاله أفلاطون حقيقة أولية الى يوم الحشر .

وكذلك الجمال في المرأة جمال التقاطيع ولدانة ولون الجسم والأي قص أي مظهر من مظاهر أعضائها مع سلامة النسب للأعضاء والتمركز الجمالي ينحصر بهذه السبب تشكلياً . أما الجمال من الناحية الفنية والخلقية فهو الأساس الدفين لكمال الجسم للرجل والمرأة على السواء فكما يستكمل الإنسان صحته كذلك عقله وأخلاقه حيث تتكون العنويات الجمالية مصاحبة الشكل الجميل .

فمهما كان الرجل أو المرأة جَمِينين ولكن أخلاقهما رديئة فالخسر الجمالي هنا ناقص وبافض جداً وكما ورد ذلك في الرواية الشعبية الايطالية عن رسم صورة العشاء الرباني وكيف احتاج الى نموذج لشخص يمثل السيد المسيح ليأخذ مركزه في ذلك الانشاء الشهير . وهكذا كان . وبعد سنتين ذهب الى نفس المقهى ليفتش عن شخص يرسمه يمثل الخائن يهوذا الاسخريوطي الذي خان السيد المسيح وباعه بثلاثين من الفضة ووجد شخصاً مناسباً للقباحة فأخذه ورسمه ليمثل يهوذا وحينما سأله ماذا تفعل قال عاطل أنعاضى السرفة والبطش وسق أن تبت قبل سنتين هنا لرسمي حيث كنت إنساناً سوياً أما الآن فأنا نص مشهور فماداً نقول ؟

المعنى هنا ليس للشكل دون المعنى فكلاهما ينتم الى الآخر من الناحية الجمالية . والشعور بالجمال وتذوقه أمر نسبي يجب أن تقبله النفس . وإلا رَكَنَ أمره الى الرفض والزوال .

وهذا ما نعرفه علمياً من أن "المرأة الجميلة" هي امرأة البيضاء ذات مقاييس كذا وكذا أما في المجتمعات الافريقية فالمرأة الجميلة هي الزنجية السوداء الياقة وهكذا عند الأمم والشعوب والجمال يتغير مصدره بالنسبة للعصر الذي يعيشه والأمة والشعب الذي ننتمي إليه .

فجمال المرأة في عصر النهضة غيره في القرن العشرين حيث تتغير مقاييسه تشكيلة والمعنوية والجمال في الانسان أساس لكل نوازع الجمال وهو الذي يسبح منه الأفكار الدوقية التي تكونها في الانشاء مهما كان نوعه وكل الفنون الجميلة التشكيلية التي لها علاقة بالانسان ابتداءً من العمارة حتى نهاية التصوير ترتبط بجمال الانسان واختيار ذلك الجمال أمر مسبي .

فمن فرضنا الانسان مخلوق برأس قبيسه ضعف حجم الرأس العادي السوي للانسان الاعتيادي المعاصر . فماذا كان يحصل جمالياً هل كنا نقبل بنسب رأس الانسان الحالي ؟ . الجواب أن القياس الحالي نعتبره آنذاك شذوذاً . فالقياس المتفق عليه جمالياً أنه أساس لعلم الجمال ومن هنا المقارنة بين إنسان وآخر أمر ضروري وذوق يتوقف على الرغبة وربما العشق . وهذا ما يجدد بالشباب أن يعيش حبيته للقياسات الجمالية التي يقبلها نفسياً وشكلياً بينما غيره لا يقبل بها . فالنزوع الجمالي أمر نسبي . وهذا الساموس الطبيعي ينطبق على الفنان كذلك ولكن الفرق أن الفنان عشقه للجمال ينطبق على حدسه المثالي للجمال ويحاول تحقيق هذا الحدس الجمالي عن طريق فنه الانشائي .

وربما كان هذا الحدس له صدى في أعماله مع جمهرة المشاهدين وقبلاً كبيراً يجعل عمله الفني هذا ناجحاً . وربما كان هذا الحدس لا يتفق مع أذواق المشاهدين فيكون وقع العمل الفني فاشلاً ولو إلى حين .

وربما كان الحدس الجمالي عاملاً مطوراً لذوق ومفاهيم الجماهير الى نوع جديد آخر كما حصل في أعمال المعاصرين والمطورين من الفنانين أمثال ماكس أرنست وبيكاسو وبيكاسو ومونية وفرايدل لويدي رايت وبراك وغيرهم حيث أثروا بالذوق العام العالمي وعثروه من المفاهيم لقرن الثامن والتاسع عشر الى مفاهيم وعقليات جماهير القرن العشرين .

إن النزعة الجمالية في العمل الفني تركز على ما يلي :

- ١ - الدراسة المستفيضة لأعمال وفلسفات الأقدمين .
- ٢ - دراسة التراث المحلي والقومي جمالياً وتطبيقاً إن أمكن .
- ٣ - دراسة مفاهيم الحضارة للأمة وأسلوب تقبلها للفن جمالياً .
- ٤ - دراسة النوازع الحالية للشعب حيث الأساطير الشائعة شعبياً ، وأخذ ما ينفع منها للتطبيق والتعبير بواسطتها .
- ٥ - التعمق في دراسة روح العصر والتأثر به تراثياً وعالمياً .
- ٦ - المزج بما يتفق وروح المعاصرة بين ما تقتضيه عقلية أمية ما والمرج مع تقبل الشعوب لتلك العقلية .
- ٧ - الاردياد من الخير التطيقية في تخيل وتكوين الأعمال الفنية المهدفة لهذه الأغراض .
- ٨ - النزوع الى حرية التعبير الذاتي كنزعة جمالية مصدرها الخير الانساني .

إن كل ما ذكرنا هو عجالة في مفهوم الروح الجمالية في الأعمال الفنية إنشائياً لغرض التركيز عليها وتحليلها بقم ذات قوانين عالية عامة وخاصة تتفق مع مفهوم معين من مدرسة معينة ومن منزع جمالي معين .

والأخذ بالجمال في العمل الفني أمر له العمق الرئيسي في توجه الفن في كل زمان وعصر ومكان وهو الأساس الخفي لبناء تكوين الأعمال الفنية التي تقبلها النفس البشرية في كل هذه الأزمان وحضارة الفنان تتوقف على الملاحظة التي يقدم بها عمله عبر النوازع الجمالية التي ترغب المشاهد في هذه المواضيع مهما كانت تلك النوازع وأي كان لونها دون استثناء .

والنظرة الجمالية في العهد الفرعوني غيرها في العهد الآشوري أو اليوناني أو الروماني أو العربي ولكل منهم مُثُلٌ احتذاها هذا الغرض .

وكذلك المفاهيم الجمالية تختلف بين أمة وأخرى فالفس الأوربية تتقبل الجمال غير ما تقبله النفس العربية أو الصينية أو الأفريقية . إذ كل من الشعوب تنظر إلى الجمال من زاوية تقبلها لصفات التي ترغب بها والتي تطمئن انذات من جراء الوصول إليها أو التطلع لها .

فالجمال نسبي عند الشعوب كما إنه نسبي عند الأفراد حسب بيئتهم وثقافتهم وتراثهم وحضارتهم وكل هذه العوامل يجب أن يحسب لها الحماص حتى ينجح الفنان في إناس أعماله الفنية روح القبول والرغبة النفسية عند المشاهدين .



# المبحث الخامس

## تطور رؤية الإنسان عبر العصور

- ١ - مختلف النظريات الجمالية والتشكيلية للإنشاء عبر العصور .
- ٢ - التكوين الانشائي لما قبل التاريخ .
- ٣ - التكوين الانشائي لما بعد التاريخ ، حتى العصور المسيحية .
- ٤ - الفن الآشوري وحضارة ما بين النهرين .
- ٥ - العهود المسيحية .
- ٦ - فن عصر النهضة .
- ٧ - فن الإنشاء في القرن العشرين .
- ٨ - التكوين الانشائي في العالم الاسلامي قديماً وحديثاً .
- ٩ - علاقته المستمدة من حاجات وأفكار وأحاسيس المجتمع .

### ١ - مختلف النظريات الجمالية والتشكيلية للإنشاء عبر العصور

سوف نقسم التاريخ الانشائي للفنون التشكيلية عبر العصور الى :

- أ - التكوين الانشائي لما قبل التاريخ .
- ب - التكوين الانشائي منذ معرفة الانسان القراءة والكتابة الى العهد المسيحي .
- ج - التكوين ضمن الحضارة اليونانية والرومانية والفنون الشرقية .
- د - التكوين في عصر النهضة والعصور الاسلامية حتى القرن العشرين .
- هـ - الإنشاء في القرن العشرين .

إن كل عصر من هذه العصور كان له دوافع ومضامين وأساليب وتقنية فنية تختلف عن العصر الآخر حسب تقدم الانسان حضارياً ومعاشياً ، واختلاف المقاصد وأهيتها جعلت الفروق ظاهرة . وكل ما نراه في هذه العجالة هي حصائص المذهب أو المدرسة التي اتبعتها هذه الفئة دون الأخرى . وما ادخلت في نطاقها من عنصر فنية حسب تقدمها واكتشافاتها الحضارية من مواد واصباغ تصنع إما من الشحوم أو بالنار أو كيميائياً حسب العصر الذي استخدمت فيه مواد الإنشاء إن كانت معمارية أو تصويرية أو نحتية أو فحارية أو حدارية مصنعة بالفرسكو (الجص الرطب) أو الفسيفساء الملون وما إلى ذلك من وسائل ومواد حديثة متنوعة ومركبة من أبسط الأنواع والسعي لاعطائها الصفات الجمالية المناسبة نتيجة الصفاة الحرة المجتهدة حيث التعامل مع المواد واستنباط الصفات الفنية الجيدة المناسبة للموضوع الذي يقوم بتأليفه الفنان . وسوف نعرض على هذه المفاهيم الآتية كما يلي :

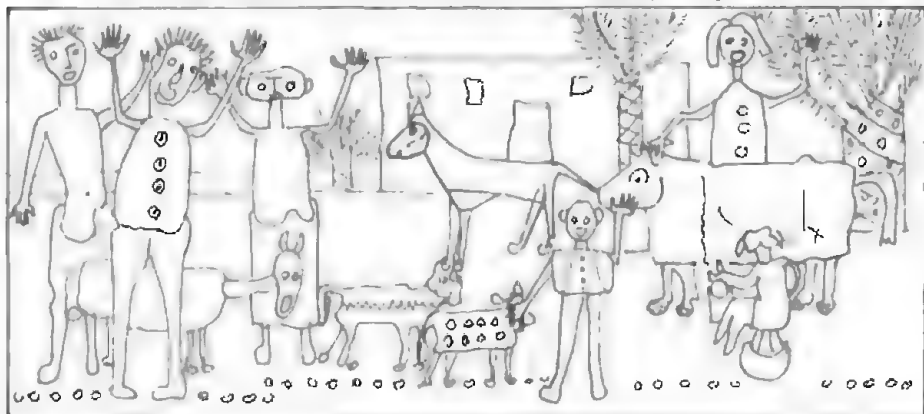
### ٢ - التكوين الانشائي لما قبل التاريخ

كم من الأعمال الفنية وصلتنا عن هذا الانسان من ٢٥٠ ألف سنة حتى الألف العاشر قبل الميلاد .

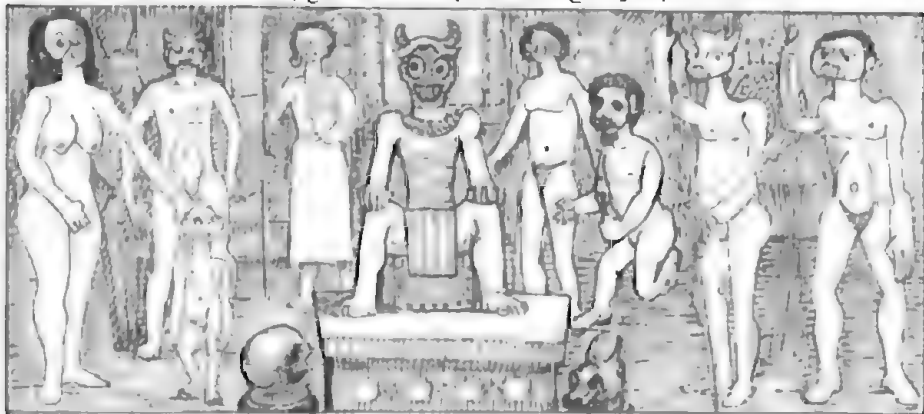
شكر ( ٩٧ ) لمادح من التكوين الانساني عدد الانسان البدائي وعلاقته مع الحيوانات والأسلوب البدائي  
مقارب نفس الصل في التودج ( ٢ ) والسماحية الواردة في تنظيم الانشاء ١٥



٢ - تكوين انساني لطيف ذكي عمره سبعين عشر سنوات وحيدته حيوان بيته - فارب التشابه



٣ - تكوين انساني لطيف بدائي معاصر يتصل بالروح القلبية الآخرة وعلاقة الانسان بالارواح والسمو والسلطة والولادة



ان تحرك الانسان البدائي انحصرت أعماله المحدودة وفق أغراضه ومضامينه الموضوعية حسب تطور الآلة البدائية التي بين يديه وأغلبها استمد من الحجر وسعف النخيل والأشجار والخيال الئيلة التي صنعها بنفسه لتصلين هذه الأغراض .

وجلى أعماله كانت تحت الأرض في غابات تخيلها الكهوف السكية بعيدة عن منال الأعداء من الرحال أو الحيوانات . واعتاداً على الصيد والقتل الذي يطمش الغذاء الوحشي له . وهكذا كان نعلقه بمعتقداته الرئيسية الأولية التي جعلته يألف بعضاً من هذه الحيوانات ويعتاد على قتلها لأجل الغذاء ومن ثم صارت له علاقات حميمة تجعله يبنى تقليد رسمها على جدران كهوفه من حراء سحرها أو التسلسل عليها أو قتلها وشل حركتها .

وكانت تكوينات صوره محدودة الأشكال والأنواع ضمن حركات حيوانات محدودة الأوصاف والأنواع وبألوان كروماتيكية مصبغة شحمية قابلة لمزوجة من التراب الملون مع الشحوم المذابة من قل شيء لحم الحيوانات ندر ناتجة عن الاحتراق الطبيعي عن طريق البرق والزوابع واحتراق الغابات من جرائها . أو بعد اكتشافه النار جعلته يقوم برسم الحيوانات المنونة محدودة النوع وعلاقتها بالانسان وغاية ما نراه في هذه الكهوف "علاقة الانسان كصيد أو راع لبعض منها" .

وينحصر التكوين الفني في تجميع بعض الحيوانات التي كانت مصدر صيده في مجموعة متحركة تصويرياً والحيوان الكبير المسيطر في مجموعتها هو عادة الهدف الذي كان يبتغيه الانسان الأول من الصيد ليدل على قوة صراعه تجاه هذا الحيوان الجبار من خلال هذه المجموعة من الماشية المرسومة .

وربما كان الانسان مرسوماً مع المجموعة ويده عصاً أو رمحاً لاستعماله كسلاح للصيد عند الاقتضى \* .

وحد من الحاجة التشكيلية أن أحسام هذه الحيوانات والانسان رحمت سعة الحجم الطولي المسطح Profile حيث الجهة الواحدة الطولية هي الهدف الأساسي الشكل في التكوين مع الأجزاء الأربعة وحتى عضو المذكورة طاهر عند هذه الشعوب . كما لاحظ ذلك عند الشعوب الامسكدنافية البدائية وكانت الحيوانات هي القصد الأساسي في التكوين . ولم نجد حرفاً أي جو كان مكوباً لا من القدم أو الخيال ولا الأشجار . بل جل هدفه رسم هذه الحيوانات حركات محدودة وحجمها تدبير لأغراض انشائية شتى كما ذكرنا . وهي مرسومة مباشرة على الجدران الصخرية أو الجصية في بعض الأحيان دون استخدام أي ألوان متطورة لأنه لم يصل لها إلى حد الآن وكما أنه استخدم الفرشاة النباتية المنقوشة الشعرات من جراء تكوينها الطبيعي والشعيرات النباتية المثابتة من تركيبها النباتي . ولم نجد في أعماله أي التفات تكويني لأهداف تحديد المساحة والغرض غير عرض الأجسام بواسطة الخط البسيط واللون البسيط ليس إلا . ونتميز الألوان بالبني والأصفر وفيل من الأخضر على الغالب وهي في هذه الحالة تكوينات أولية لأغراض مسطحة واضحة المعالم والتركيب الذي له علاقة فصول من الأطفال المعاصرين حالياً حيث الفطرة والسداحة المرنطة بين عقلية الطفل المعاصر وعقلية الانسان البدائي ولو حللنا هذه التكوينات الطفولية المعاصرة وتكوينات الانسان الأول لوجدنا تشابهاً تشكيباً طاهراً من حيث العناصر دون الأهداف . فالانسان الأول كما شرحنا له أهداف واضحة محدودة أولية بينما الطفل المعاصر له نزاع (لاوعي) سائب ينزع إلى التعبير الذاتي دون معرفة مربوطة مع عالمه الخارجي في غالب الأحيان وخاصة إلى سن العاشرة تقريباً) .

نستخلص مما تقدم أن الإنسان كان بدائياً في نزعاته التصويرية ولم يكن له صيغة أسنوية بقدر ما له علاقة بتقليد رسم الحيوان والإنسان حسب ما أدرك ذلك الإنسان الشبه متوحش . وتكويناته محدودة الحركة والعرض لمساحة معينة تحددها بالأشكال والتجميع إلا بقدر ما يسمح له المكان تطبيقياً وتمكناً منها تقنياً . ولم يظهر من الحركة والعلاقات بين الصيد والحيوان إلا ما يمكنه من عرض فكرته بأبسط ما يتمكن عليه تقنياً لغرض الإبداع التصويري واللوني . وربما كانت أعماله غاية في التعبير المحدد المحصور في الأجسام وأعضائها فقط . وربما استغرقت هذه المرحلة مع الأدوات الطبيعية والألوان التي استخدمها مدة لا تقل عن ٢٠ ألف سنة مشحونة بالرغائب المحدودة والابتكار الضئيل والتكيف التصويري للرؤية المحدودة التكوينات والتشبيات .

### ٣ - التكوين الإنشائي لما بعد التاريخ حتى العصور المسيحية

أ - اليونان .

ب - الرومان .

ج - الصينيون .

د - الأمم العربية (حضارة ما بين النهرين وحضرموت واليمن والهلل الحصب) .

هـ - الحضارة الفرعونية ونصبتها وتماثيلها وأعمدة معابدها وأهراماتها وقوسها ومحوها والتشبيات الانسانية ذات الأساليب المتطورة الواضحة المفاهيم والمقاصد الدينية والانشائية والتكوينية لتمجيد الإله الفرعون (إله الزراعة والإنسان والحيوان والترع والماء) \* .

ثم لو انتقلنا الى حضارة العرب والعرب الأثيوبيون في شرقي افريقيا الساحلي ووسط الجزيرة العربية لوجدنا هناك من التكوينات الفنية في حضارة تدمر وسبأ والعسير ما يدهش الإنسان المعاصر .

وكذلك حضارة ما بين النهرين معروفة كالسومرية والأكدية والبابلية والآشورية والكلدانية وكلها حضارات عربية لها أسماء قديمة ولكن صيغها الانسانية واحدة لأنها سلالات كملت واحدة الأخرى حتى اليوم الذي ظهرت فيه الدعوة الإسلامية فغيرت من مجرى الحضارة البدائية الى مفهوم الحضارة المعاصرة ودخول كثير من الأمم الشرقية في هذا الميدان حيث تأثرت فنونها بالتعاليم الإسلامية الى حد كبير .

أما اليوناني والروماني الذي يعتبر أماً باراً بعصر النهضة وفنوب . فهو عني عن التعريف وكل القيم والنسب الجمالية والعلاقة بين الإنسان والطبيعة لعبت دوراً كبيراً في التكوينات الانشائية من الفرسكو والموزايك واتمرا حتى أثرت في التزيين العام للقصور ومحتوياتها الامبراطورية كما إنها أثرت في الأخلاق العامة الجمالية وروح التقدم الفني كمعصر حضاري يميز لتلك الدولة .

والفن اليوناني والروماني اللذين لعبا دوراً كبيراً في مفاهيم التكوينات الفنية للتعاليم المسيحية .

الفن الفرعوني التكعبي يتميز بإنشاء نخعي بارد ومجسم واضح التراكيب المعمارية المربوطة بالعمارة وهي على هيئة نصب تمثل الآلهة على مختلف أسمائها .

أما الرسم فهو حركي ذو معالم تتصل بالنسبة الذهبية الى حد كبير على هيئة زخرفية تبرز فيه الألوان والخطوط الخدية الرئيسية وأغلبها صور جداريه داخل المقابر والمعابد الفرعونية وتمثل الآلهة مرسومة بهيئة جانبية Profile وها تكوين إنشائي منظم نظلياً هندسياً في ملء المساحة . وأما المضمون فهو مربوط بالفائدة الدينية

\* حضارة العرب ومرآة تظنها عبر العصور، للدكتور أحمد سوسة عضو مجمع علمي العراقي ( ص ٢١ )  
للتنر وزارة الاعلام بالجمهورية العربية . سنة ١٩٧٩ .

شكل ( ٩٨ ) من خدابة في وادي الملوك الأقصر صعيد مصر الانشاء الاستعماري الجاهلي للأشخاص والآفة وعلاقتهم بالأساطير الدينية الفرعونية التكريس هنا يستند إلى مقياس النسبة الذهبية للفن المصري القديم



٢ - تكبير لخدابة آشورية تمثل تلك قسور ناصر مال في حالة صيد الأسود والأسلوب استعماري يعتمد على التناسب والموجب الثاني



٣ - من الفن اليوناني - القديري - عناصر الفن الاساسية الموسيقي والحداك والفلسفة والادب والسلام من أجل الانسان



لاحظ أسلوب الانشاء المنتظر إلى الواقعية مع أسلوب خاص بالنسب والتمركز الجمالية الكلاسيكية التي لها علاقة بدراسة الواقع

ويوم القيامة والآخرة... إلخ. والسبب في الأبعاد تقريبا جميعها واحدة وهي لا تعدو أكثر من أشخاص عددهم قليل جداً مكررة أوضاعهم بأقل من الشخصيات المرسومة. وهي تمثل أسلوباً استمراريّاً تصويرياً ذو أسلوب واضح جداً.

#### ٤ - الفن الآشوري وحضارة ما بين النهرين

هو أسلوب زخرفي النزعة مسط المخطوط والكتل غليظ التكوين في الأعضاء والمساحات. قوامه السحن الجسم ذو عضلات قوية مفتولة زحرفية التكوين وكذلك النحوت البارزة أما الأعضاء فلها صياغة في الهيئة واضحة الحركة الواحدة تكعيبيه النزعة، مما يدل على انسجام اليد في تيار حركتها. وأغلب ما يعلب على الفنون العراقية (ما بين النهرين) النحت البارز المبسط وهو ذو حركة أكثر ليونة من الفن الفرعوني في التكوين. إنها ذات طابع عرقي يمثل حياة الملوك والشعوب التي في كنفها وكيفية الاستيلاء عليها وإخضاعها. وما أسد بابل (الموجود في آثار بابل الآن) إلا نموذجاً لمسطرة البابليين على امبراطورية الفرس وإخضاعها تحت سطرهم. وأخذ البابليون في نحت حيوانات خرافية على جدران معابدهم ولقنونها نالوان الفسيفساء وهي تمثل أنواعاً من الآلهة التي عبدها آنذاك.

وعمل الانشاء التكويني في أعمالهم يخضع لمضمون وأعمال الملوك والامبراطورية وقوتها وقوتها وحراسة الآلهة لها.

#### الفن الاغريقي المرح والاستمراري

هذا الفن الذي يمثل حياتهم وامبراطوريتهم المفتوحة على الحياة والنهوض والفرح والرقص والضرب بالدف والآلات الموسيقية المختلفة في صورهم الحداثية ونزيمات أرضيات قاعاتهم والتجديد لأعمالهم العسكرية والرياضية والقوة وإظهار جمال الحسان والنساء العاريات وفلسفتهم من هذه الناحية. تمجيد الجمال والتقسيمات في المرأة والرجل والنزوع الى الجمال الانساني النقي المحرك لكل العواطف والشعور الانساني، كدافع من دواعي الحياة والشباب والقوة والجمال.

وكذلك فعل الرومان في تكويناتهم الانشائية وأضافوا عليها الرخاء والبرحة في الزينة والألبسة وظهرت عوامل جديدة تعبيرية في أعمالهم الانشائية وهي تمجيد الآلهة مع شعائرهم الدينية والقصص الخرافي لها. واعدوا هذه القصص عن طريق إيجاد آلهة لها. وكنمو شعورهم الداني ومجدوا الانفعال كحركة مثالية ضد الانعناج والنهوض لمعاني الحياة وخاصة في المراحل الأخيرة من حياتهم وأوجدوا النزعة الخلقية الرادعة في موصفات تكويناتهم التشكيلية وميزوا أعمالهم بالألبسة والحركة المدروسة ذات القسومات المميزة حائلي والتي يظهر عليها الصحة والنعافة في تصوير الشباب والسيدات والرجال وتوالت المواضيع الحربية والسياسية والاجتماعية والاخلاقية والدينية. وظهرت مفاهيم وصور مفككة الجمال والساتير وغيرها من آلهة الخمر والجنس والفرقة.

ونزعت العمارة الى تكوين المدن الشاسعة والأبنية الضخمة ذات الأعمدة والعلوق المميزة وكانت مصورة ومزخرفة تليجان. وكل ذلك تطلب عملاً مهيراً وصناعاً جليهم للعمل من جميع أنحاء الامبراطورية. ووسعوا حقول المسرح ومدرجاتها في كل المدن التي أنشأوها ونزعوا الى الموسيقى والشعر والغريب في عرص أبنائهم وسحروا كل طاقات الفن للاعلام كوسيلة دعائية مقبولة ومؤثرة في الجماهير.

## ٥ - العهد المسيحية

ظهور تمجيد الآلة الخالق والانسان كمتصرفين أساسيين في أعمال الدين المسيحي .

والنظر في التكوين من الناحية الوصفية وربط التصوير والمعابد بمصير الانسان يوم القيامة والدينونة ومصائر البشر فرادي وجماعات وتقييم الأعمال الفنية على أنها مكمنة للاثمان عند الفنان . فكان يرسم وينحت ويبني لوجه الله الكريم وتكرماً وتقرباً منه دون ذكر اسمه على تلك الأعمال .

ثمًا تكويناته فكانت أغلها بمادة الجص الخاطي الرطب "الفرسكو" وثانياً بواسطة التبر (الماء والبيض واللون الأرضي) وثالثاً بمادة الموزاييك .

وعاصر التكوين كانت بهم خلول عوامل اللون البسيط والخط المحدد مع تقييم أساسي للتفاصيل والملاعب الرئيسية للوحة ثم تقاسم أعضاء اخسم وعلاقات بعضها مع الجسم بشكل شبه «نحتي بارز» ولكن مرسوماً بالألوان . وأما الانشاء الموصوح بمادة الفرسكو فكان أكثر ليونة من الموزاييك والتبر وكان له طلال قلبية إذا ما قورنت بما ذكرنا . والألوان لا تعدو أن تتكون من ألوان محضرة من تراب الأرض ممزوجة بالجص الطري والغراء في بعض الأحيان وألوانها الأصفر الكروم والأهرة والأحمر البرتقالي . والأخضر الخديدي وأزرق من الكوبالت لآخر .

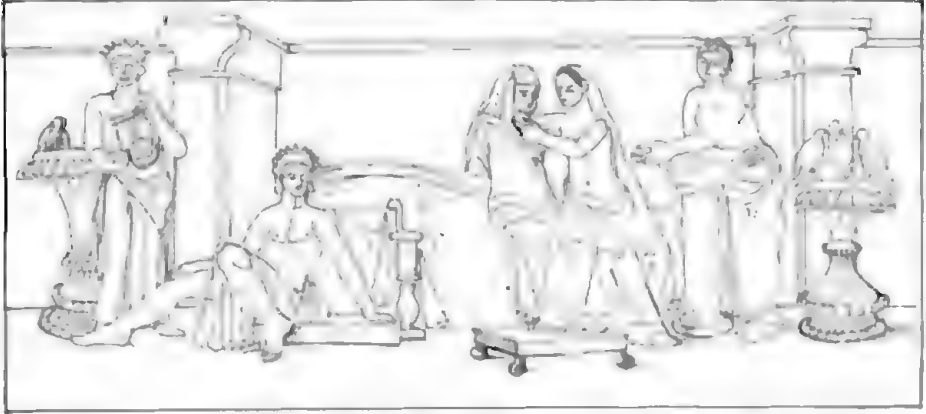
وأما الفرش فكانت تصنع من شعر الحيول لهذا الغرض . وأما الجص فكان يجمع بالماء والجير حتى يجف بسرعة وهكذا كانت العملية التفتوية تحتاج الى بداهة وسرعة صنعة وذلك تلافياً لجفاف المواد المرسومة بها بسرعة\* .

وسوف سمي هنا أنواع التصوير الذي استعمل قديماً لغرض تزييني في المعابد والفصور والدور والمساحات العامة والحدائق والحمائم والكتب والمؤلفات والمخطوطات.. الخ\*\*.

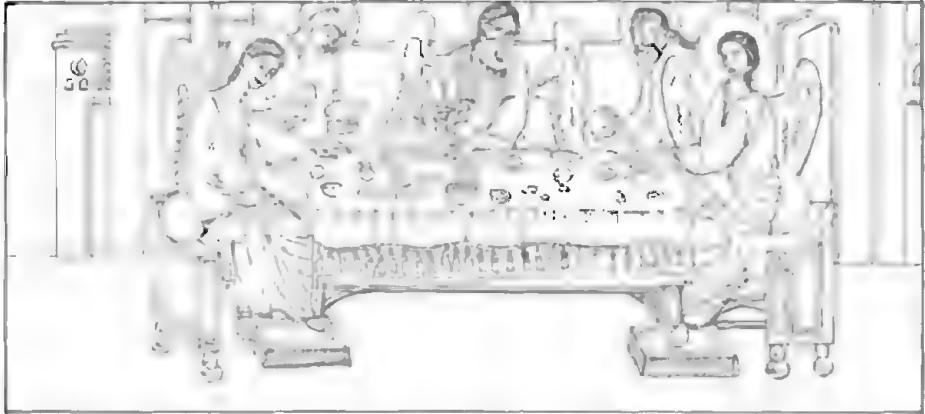
- ١ - Tempera تصوير التبر
- ٢ - Acquerello or water colour الرسم والتصوير بالألوان المائية
- ٣ - Affresco fresco التصوير بالألوان الجيرية أو الجصية (الفرسك)
- ٤ - Encausto الرسم والتصوير الشمعي
- ٥ - Miniatura (miniatures) التصوير بالميناتور (المنمنمات) على الجلد ومصورات النقش والمخطوطات بالخبر الملون
- ٦ - Mosaico (mosaics) التصوير الجداري بمواد الموزاييك والتي نسميها بالعربية الفسيفساء والمرمر الملون والحصا للناعم والجص
- ٧ - Ceramica (Ceramics) الرسم بقطع السيراميك
- ٨ - Incisione Eching الحفر وطباعة الكتب بالرسم والخط اليدوي
- ٩ - Pittura ad olio painting التصوير الزيتي المتأخر بعد عصر النهضة

وهذه المصطلحات معروفة باللغة الإيطالية ولها مميزات عالمية من حيث تكوين صنعة موادها وعلاقة المواد بالسطح المرسومة عليه ونوع الانشاء الذي تتركب منه مواضيعها وكل مادة منها لها مقومات في تكوين الانشاء

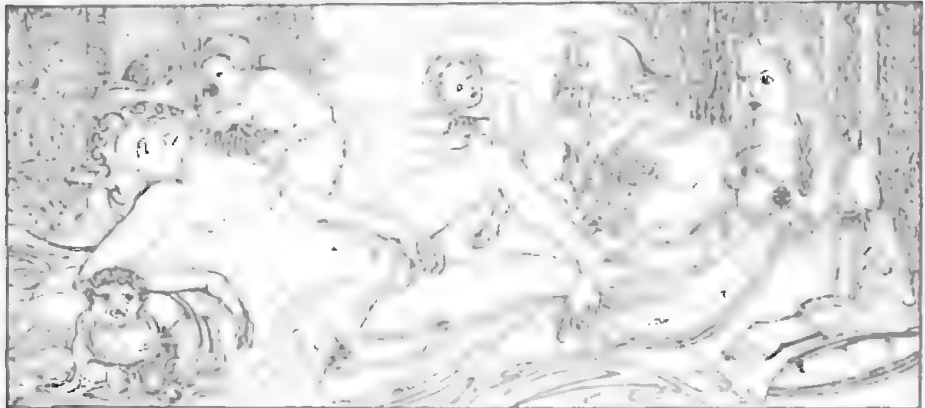
\* تكوينها التصوير : تأليف الدكتور المهندس محمد حماد (ص ٥٤، ٤٧). منشور مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٣. ص ٢٠٠  
\*\* نفس المصدر السابق (ص ٤٦) .



٢ - ابناء لأفقرية بيرطلية من القرن ثلث من بياكي موجودة في متحف أثينا نقل المصاير لرماني الأخير للسيد المسيح مير لرماني



٣ - تكويرين استثنائي رسم على الخشب يمثل فيوس وبنه الحرب مارس يوقصه أطفال لعماد الأبطاني ( سامور بوتشيلي ) عصر



شبهة من الزيج الأول للقرن الخامس عشر والعصيرة محوطة في المتحف الأهلي في لندن . تير هنا عصاير الانشاء اختلعة عن السابق



تختلف عن الأخرى ولا يمكن لنا هنا شرح كل هذه الاسانيب الفنية فهي تحتاج الى دراسة موسعة خاصة بها .

## ٦ - فن عصر النهضة

فن عصر النهضة ولاسلاخ من الفلسفة الى نصيب الرياضيات والفيزياء على عناصر التكوين الانشائي في العمارة والتحت والرسم والزخرفة .

نكونت الثورة العلمية على اختلاف مجالاتها في إيطاليا منبع التطور الفكري لعصر النهضة في نهاية القرن الرابع عشر والخامس عشر واستمرت في الصعود . وقد تطورت العقلية الأوربية آنذاك لتطور مفاهيم الكنيسة وظهر علماء أجلاء في شتى العلوم والفنون والعمارة والموسيقى والمسرح والشعر .

وأخذت عمليات الفن التشكيلي مجرى هذا التحول السريع وتقبل المفاهيم العلمية التي أدخلت على عناصر التشكيل وغيرت من طواهر الانشاء والتركيب البنائي للأعمال الفنية .

وأدخلت العوامل التالية في هذه التراكيب :

- ١ - أدخلت العناصر العلمية نشرع جسم الانسان على يد ليوناردو دافنشي .
- ٢ - أدخلت علوم المنظور في الانشاء التصويري والتحت البارز على يد باولو أوجيلنو .
- ٣ - أدخلت الأجواء المنظورية في اللون والخط على يد ليوناردو دافنشي .
- ٤ - اكتشفت الألوان الزيتية من انفس الهولندي "بارتولو ميو دي فانشيو De facio أو على الغالب أحد احوه فان دايك .
- ٥ - قللت أهمية الخط في التكوين واستعوض عنه بصبغة المحجوم الملونة وأهمست الخطوط كعملية من الدرجة الثانية .
- ٦ - الرجوع الى المقاييس والنسب التقليدية في الفن اليوناني والروماني مضاف إليهما أسلوب الحركة في التكوين والعلاقات التي تنضج بين الأشخاص لتكوين الموضوع والمضمون معاً .
- ٧ - الاهتمام بالضوء وقيمه الفيزيائية وعلاقته بالمنظور .
- ٨ - الاهتمام بحركة الانسان وحيوان والنبات مع ربط النسب والعلاقات .

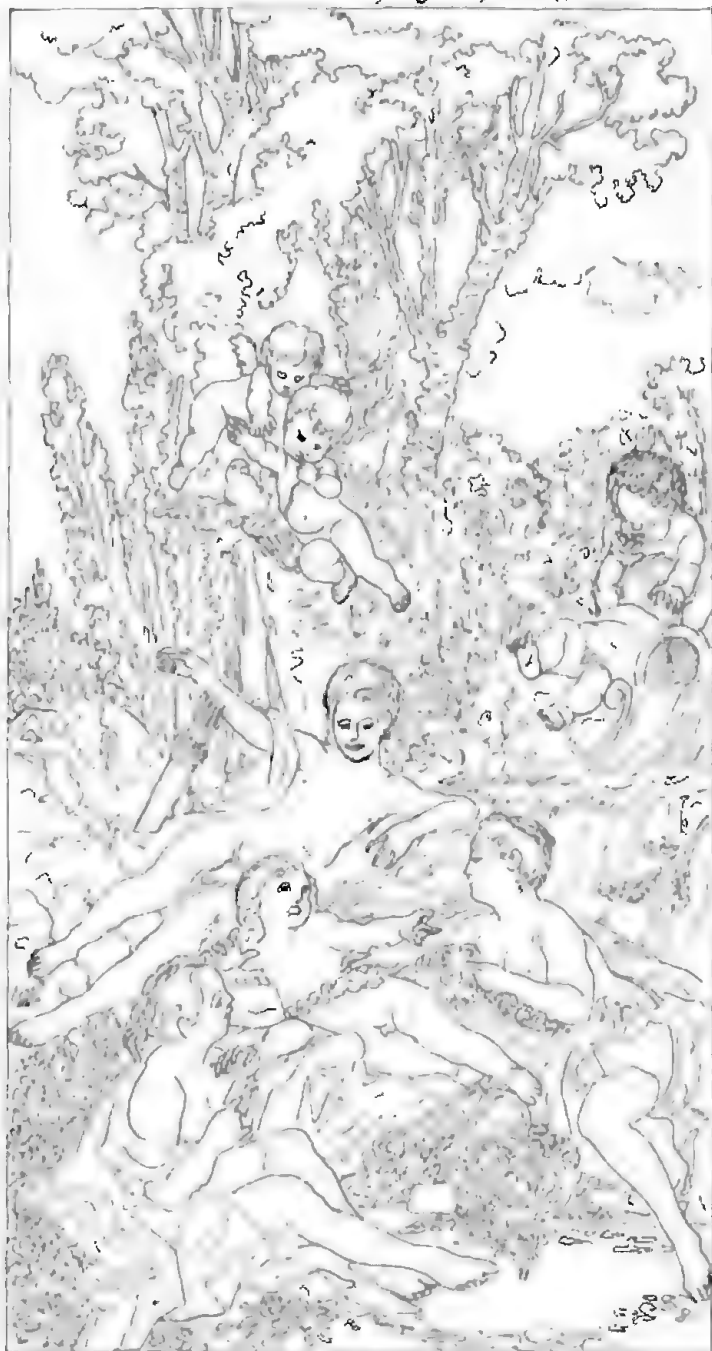
إن ظهور انشاء وتكوين له مميزات تختلف عما كان في القرن الثالث عشر المسيحي الذي يعتمد على الخط واللون والضوء البسيط كما نرى ذلك في أعمال (فرا أنجلو) Fra Angelico الايطالي ولكن التوزيع داخل المساحة والروح الدرامية المتمسكة ظهرت في أعمال ميخائيل أنجلو في يوم الدينونة المرسومة على جدار كنيسة سستينا في الفاتيكان مع سقوطها .

وهكذا فقر الفن التشكيلي إلى عالم العلم والتفكير والتعمق في العلاقات مع مختلف العناصر التي أدت إلى اتسكن ولتطور الابدائي عند الفنانين .

ونزعة الانشاء تعتمد على المساحة الفارغة وتصرف بها حسب قواعد وعناصر جسم ونسج ومنظور جسم الانسان والمعاني التي تخرج من جراء الحركات والعلاقات هذه والتي توحي للمشاهد بالمعاني الدينية المختلفة

ولا ننس أن الفنان كان في ذلك الزمن ينزع إلى رسم الصور لنقصص الديني المسيحي لابرارته ومهارته كدعاية دينية تقرره من له واليوم الآخر .

شكل ( ١٠٠ ) : الانشاء الرومانتيكي لنعنان الفرنسي فرانسوا بوشيه والموضوع يمثل اضطهاد كهر بيد من  
عمدوة والامس . لندن . العلاقة بين عناصر الجمال والاساطير عن الحب وعلاقتها بالغو والطبيعة (باريس  
١٧٠٣ - ١٧٧٠ م) فنان القرن الثامن عشر



تعلأ عن نسخة عن الأصل

ونزع الفن الاعلامي الديني الى التقدم والرفق التقوي وما ثبت الى هذا اليوم شاهد على ذلك . ثم تحولت الحركات الفنية الى اساليب متعددة منها الباروك والروكوكو والرومانتيكية في الايداع واللون ومهدت بعض المدارس للانطباعية التي كانت بداية عارمة لتورة القرن العشرين في التعبير الانساني للفن

## ٧ - فن الانشاء في القرن العشرين

بعد الرثابة الدراسية الاكاديمية خلال خمسة فرون تقريباً أو أقل وظهور آلة التصوير الفوتوغرافي الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر حصل رد فعل ذهبي وفكري عند الفنانين الشباب والمختبرين منهم بحيث ناروا على هذه التضاليد التي استغرقت هذه المدة والتي اعتقدوا أن آلة بسيطة مثل الكاميرا Camera قد حل أغلب معضلاتها . فأبي احتقار للفكر الانساني هذا ؟

وبدا جل رواد القرن العشرين يقطع علاقاتهم القديمة التقليدية مع الاساليب الأكاديمية ووضع اساليب متطورة مبروطة مع الطبيعة التي تحددها قوانين فيزيائية ومن جملة ما حصل علاقة الفنانين بنظرية الذرة وتحليلها مع الطيف الشمسي والتحليل الثوري وقوانينه التي أثرت في الانطباعيين ورسموا الحجوم دون تحصيل الخط بالألوان والألوان المضادة على هيئة بقع أو نقط مركبة (تقليداً لعالم الذرة والحزبية) كما كان عند جورج سوررات وغيره . وظهرت علامات التكعيبية في التكوين والاسطوانة المتحركة عند سيزان وأقرانه مانيه ومونييه وهكذا أنسخوا عن القديم مفاهيم مبروطة بالطبيعة ولها وجه جديد ذو ألوان شغافة وبراقة سعيدة تنقل عالم الطبيعة المضيء الى عالم الفن الملون المضيء .

وبدأت الحركات المتعاقبة الثائرة في الانسلاخ عن القديم والانطباعية وأسلوب التكوين الانساني والحركات الحيوانية والنشوية الشكلية للأجسام والحيوان وتفكيك العلاقات التشريحية المنطقية الى أجزاء وربطها بشكل جديد غير منطقي مع بعضها ورفض المفاهيم الفلسفية القديمة وجعل كل فنان من نفسه فيلسوفاً جديداً ونبياً قيماً على الفن بما يخلق من إبداعات وألوان ومواد جديدة لا علاقة لها بما حلفته الأجيال من تراث قديم . وكان ماكس ارنست وبيكاسو وبيكابيا وبراك وموندريان وروود ودثي ولوكوربوزييد المعماري وهرانك لويد رايت «أميركا» وغيرهم كثيرون .

أن ثورة القرن العشرين في الفن هي الاحتجاج الصارخ على ما يلي :

- ١ - لا يمكن للآلة مهما كانت دقتها أن تعوض عن الفكر الانساني كالكاميرا مثلاً .
- ٢ - لا يمكن للآلة أن تعوض عن العواطف والمشاعر عند الفنان وخاصة الشاعية الذاتية والفردية له .
- ٣ - لا يمكن للآلة أن تعوض عن الروح الانسانية في عملها مهما عبرت تلك الآلة وكانت واسطة للفن .
- ٤ - لا يمكن للفكر الانساني أن يقف عند حدود معينة طالما كان معينه الخيال الدنج عن خضم العلاقات البشرية الديناميكية المتطورة حسب الحاجة وأسلوب المعيشة .
- ٥ - التطور الفكري العنيف ضد الصناعة المتعبة الثقيلة في عالم الصناعة الحديثة المستهلكة للقوة البشرية .
- ٦ - عام الآلة قاصر ظاهراً لايعرف معنى للشعور الانساني بينما الفن هو لمثل الوحيد ذو الاحتجاج على هذه القيم الميتة والمساعد على إحياء وتطوير الشعور البشري بشكل يكفل له القيم النفسية السائدة له لأن تكون النفس البشرية سوية نامية دون انهيار وتخلف

إن هذه القيم وغيرها دفعت بالفنانين لأن يضضوا أو يحاولوا وضع الحلول التي يرونونها بجدولة أعمالهم

الجديدة النائرة على القديم كما شرحنا في باب البناء حيث قاموا بقرورات بعيدة عن بعضها خاضعة لعالم الرفض والاحتجاج ولا زالت حتى الآن .

أما التنقل من عالم التشبيه التشكيلي في التكوين إلى عالم التحريد أمر معروف وبين هذين القطبين ظهرت حركات جديدة في فرنسا وأميركا تعرف بحركة الواقعيين المحدثين . أي إحصاء الواقع إلى الأساليب الحديثة المعمارية في تكوين الحجوم وعلاقاتها وكانت بعد سنة ١٩٦٠ . وانعزلت مذاهب الفنون الأخرى على حو كل يريد له مخرجاً جديداً .

أما في المجتمعات الاشتراكية فمنذ الربع الأول من القرن العشرين أخضعت الفنون التشكيلية وخاصة الرسم والنحت إلى الفاسفة العلمية الجديدة المستندة إلى منطق الاشتراكية الجدلي . حيث عمت المضامين والرؤية والفحوى لعناصر الفن بما يتعلق بواقعية الحياة العامة وتصويرها ونبتت المواضيع الخاصة والذاتية والجنسية وحذت وقومت المواضيع العامة منها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ووصفت بإنشاء ينتمي إلى الرؤية الواقعية في إيضاح المضامين التي تعود على الدولة بالإعلام من أجل العمال والشعب . ولا زالت حتى الآن في حيز هذا المذهب والنون من التكوين الفني رغم التطورات الداخلة عليه ولكن بما يضمن الرؤية الواقعية للإنسان وحياته العملية والاجتماعية والسياسية دوماً .

## ٨ - التكوين الانشائي في العالم الاسلامي خلال العصور قديماً وحديثاً

هذا الموضوع يقسم إلى قسمين :

أ - من له تأثيرات أوروبية متداخلة مع الابداع الفكري لدى الفنان .

ب - البحث عن تطوير للتراث العربي والاسلامي ووضعه بحيز المعاصرة إن كان تكويناً أو مشاهدة أو نظراً .  
وكلا المذهبين بإفعلان بمدة وقوة وإني أعتقد ستكون انغلة لمفاهيم التراث المتطور عقلياً حيث يحتوي على خصائص هذه الأمة ونموها الوجداني والعقلي وتطور قابليتها دون المساس بالجواهر والفلسفة أو لدين أو العنصر \* .

والإيداء النهائي في التكوين الاسلامي العام التابع لعمارة المساجد والقصور والقلاع والخزف والنحوت الخائطية البارزة (الزخارف) وصناعة الأسلحة وزخرفتها والصور الحدادية الملونة والمزخرفة وصناعة النسيج والمسجاد وكذلك أبنية ومساجد المقابر وقبورها .

والزخارف الحجرية والحصية والخشبية والزجاجية ومن التزيينات الموجودة على المنقوشات والكتيب ومنمناتها وتصويرها من حيوان وإنسان ونبات .

الخط العربي وأنواعه والرمية والخلي والزخارف التي تحلها بالألوان والألوان المذهبة وكذلك أنواع الأقمشة الموصية والدمشقية ومطرافها وسوف نذكر بالاختصار الطرر المتعددة في الفن الاسلامي وأهم عناصر ووظائف مكوناتها .

## آ - الفن الاسلامي في العصر الأول

الأسلوب والطراز الأموي ويحتوي على بناء وتكوين :

١ - المساجد

٢ - القصور والقلاع

٣ - الزخارف والفنون الصغرى .

## ب - الفن في العصر العباسي

ويحتوي على تكوينات ذات أغراض جمالية وسكنية وزخرفية منها :

١ - المساجد وطرز مئذنها

٢ - القصور والمسكن والمدن

٣ - مختلف التكوينات في شتى الفنون الجميلة والفنون الصغرى والعمارة

٤ - الخزف والخزف البارز والخصيات الجدارية في سامراء .

## ج - فنون القرون الوسطى الإسلامية

التكوين الفاطمي وأسلوب تكوينه وطرزه :

١ - الحصون والقصور

٢ - المساجد والمدارس الدينية

٣ - الزخرفة الزجاجية والحجرية والخصية والخشبية

٤ - الأدوات الفاطمية

٥ - النسيج والسجاد وأنواع تكوينه .

## د - أساليب وتكوينات الفن السلجوقي ومجالاتها

١ - أبنية القصور ومسكنها ومساجدها

٢ - المدرسة والجامع الديني

٣ - الأبنية المدنية

٤ - زخرفة الحجر والجص والخشب

٥ - الخزف المزين للجدران المعمارية

٦ - الخط العربي والزخرفة والصور المصغرة (المنمنمات في الكتب)

٧ - الأسلحة والأدوات والأواني السلجوقية

٨ - السجاد والأقمشة .

## هـ - التكوين الفارسي والمغولي ومجالاته في المواد والفراغات التي ظهرت فيها

١ - مباني القصور والمساجد والمدارس ومباني ومجالات المدن

٢ - الزخرفة والبناء

٣ - الحلي والصياغة المغولية

٤ - فن تصفيف وتطريز وزخرفة وتصوير الكتب

٥ - الأقمشة والسجاد وأنواعه ومدارسه وزخارفه ومواده

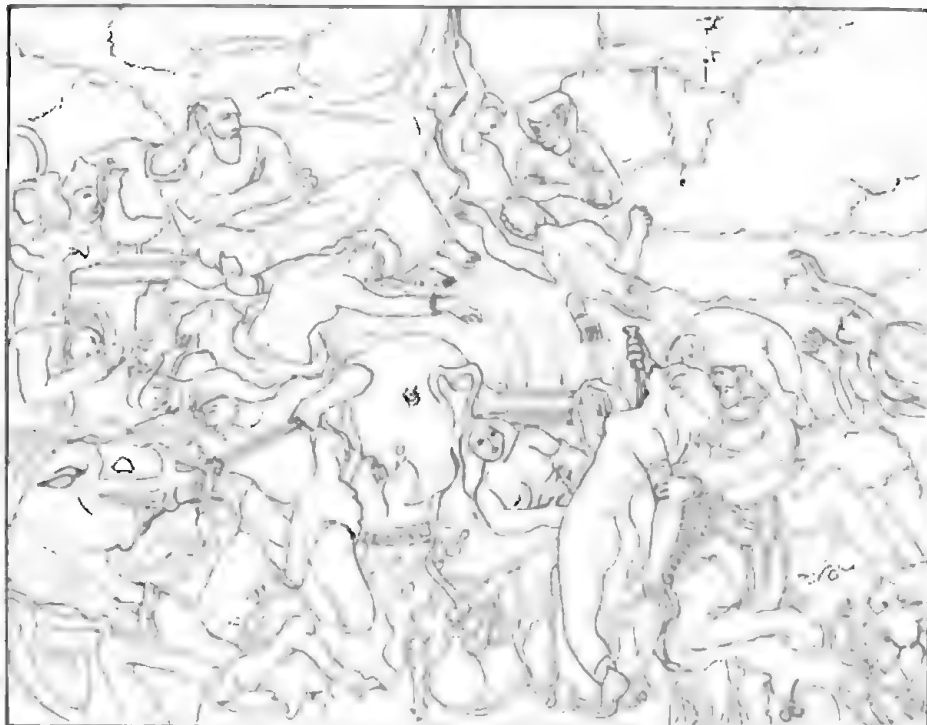
٦ - الأدوات المغولية وأنواع طرزها وحلها ومدنها .

أوجي دي لأكروا نكويي اسشافي ( خطفونه أوبه ) بني لموت المثلث ساريه مابال وسجيس مابال

وقصره مع حواءيه ورحاله وحاشيه نكابة بالكلندر من متحف السور مارس

الشريط منقول عن نسخة أصلية

١٥ - قبل المدرسة المرمونية الفرنسية القرن الثامن عشر



٢٥ - من المنكوبات الانطاغية المبكرة لأدولف مانيه ( أوبه ) ١٨٩٣ متحف الانطاغين باريس القرن ١٦



شكل ( ١٠٢ )

من الفن الانشائي المعاصر ( بييت موندريان ) انشاء باللون الأحمر يمثل تحديداً هندسياً تريبياً  
يعتمد على اللوحة الأحمر ، الأزرق ، الأصفر ، والمخطوط الصبغة السوداء



« بييت موندريان » ولد في امستردام في هولندا سنة ١٨٧٢ م عاش في باريس ولندن ونيويورك التحق بالفن الحديث وكان من رواده  
المتخصصين وهو ينتمي إلى ما يسمى بالصباغة الحديثة الشكلية وأعماله جميعها حديثة الخط ولون المخرج وكان يرسم المناظر الطبيعية  
لهولندية يتكون حديث وهما ألوان عاتقة وراكبه الانشائية تتميز بالجنة والابتداع بالانصرار على تكوين المساحات البنية الهندسية التي  
نعت دوراً في الدوق المعاصر المؤلف

و - الفن المملوكي في مصر وأنواع طرزها

- ١ - الأبنية الدينية والمساجد والمدارس
- ٢ - الواجهات والزخرفة الداخلية للقرينات المعمارية
- ٣ - العمارة والمدن
- ٤ - الكتابات والمخطوطات التذكارية على جدران المساجد والعمارات والمدارس وحلها وزخرفتها
- ٥ - أدوات مساجدها وتزييناتها وحلها
- ٦ - الأدوات المنزلية
- ٧ - الأقمشة والبسط والسجاد .

ز - الفن المغربي وتكويناته ومجالاته ومواده

- ١ - العناصر الدينية
- ٢ - بناء القلاع والحصون وأسوار المدن وبواباتها
- ٣ - القصور والأبنية السكنية العامة وطرز بنائها وتكوينها وأساليبها
- ٤ - الزخرفة والتصوير ومواده وإنشائه
- ٥ - الزخرفة والخط العربي ومواده عند الموحدين .

يظهر مما ذكرنا أن الفنون الإسلامية التشكيلية وظفت من أجل حياة الإنسان الحضارية مهما اختلفت أنواعها وأخذت ظاهرة فلسفية في سر حبة هذا الإنسان دون اللجوء إلى العنف الفكري بل كان مسداً إلى جوهر وجوده وفنسته ونزعت لهطلاة ونطرتة الالامحدودة للأشياء متابعاً لجوهر الفكر الرياضي والفنسي . دون الامعان في تصوير الشكل الظاهري . فقد اتعد الفنان المسلم عن رسم وتكوين الشكل التشبيهي واهتم بالتفكير والجوهر لظواهر الأشياء والتركيبات والتكوينات المستندة إلى الرياضيات والفنسة المعمارية فالرياضيات في التوجيهات الهندسية مثل الزخرفة والخط وتكويناتها . والعمارة السكنية والدينية في الولادة والنضوج الانساني (شبابه ورجولته وعائلته وموته) كل ذلك كان الفن جزءاً أساسياً من حياته ومظاهر حضارته وتراثه مما يجعلنا أن ندرس هذه الظاهرة بأمعان مستفيض في غير هذا المجال\*\*

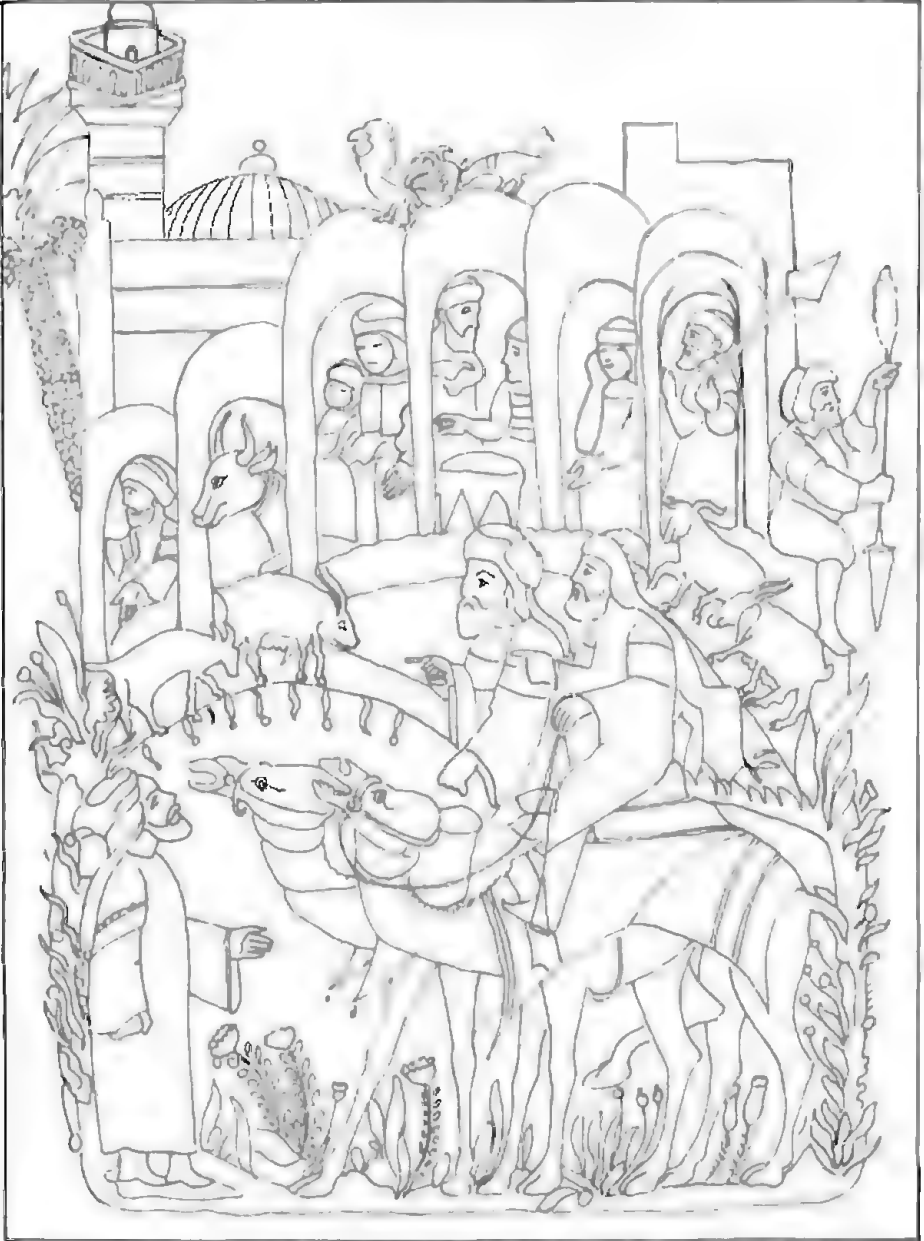
٩ - علاقته المستمدة من حاجات وأفكار وأحاسيس وأهداف المجتمع

أ - السياسة ب - الاقتصاد ج - البيئة الاجتماعية د - النعمة الفردية عند الفنان  
تطرقنا سابقاً عن العوامل الفلسفية والسياسية والاقتصادية والبيئية وأثرها في التأثير المباشر على المذهب الفنية والفنانين وإعطاء إلهام لروح الابداع والتطور عندهم ومن أهم الأسس التي يركز عليها الفنان في نتاجه هي ثقافته العامة وخاصة بالفن وكلمة تعمق في جذور بحثه وأداس خياله لها وربط بمنطقها أفكاره وتطلعاته البحثية والابدائية كلما ركزت عنده الرؤيا ومزايا تطلوها لأفكار الزمن المعاصر البيئي له ودانت له ناصية التعبير والأسلوب والرؤية ووصحت أفكاره (مهما كانت تلك الأفكار) في العلاقات المرسله من قبله إلى المشاهدين والجيل المعاصر له . وسلك النقد نتاجه التحليل المعني والواجب إظهاره لأعماله وخاصة النواحي الالجابية والجدية والمدعة من عمله .

\* الفن الإسلامي مؤلفات إرنست كونهل Ernst Kuneل ترجمة الدكتور أحمد موسى . الناشر دار المصباح بيروت ١٩٦٦ . (ص ٢٠٤)  
\*\* جمالية الفن الدكتور عفيف هبسي . (ص ١٧) . الناشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت (شباط ١٩٧٩).



منمنمة ( مخطوط ) بنياني متقول من الموضوع الانشائي ( مناقشة على مقربة من قرية المقامة الثالثة والاربعون من مقامات الخوري ) من المدرسة العربية العراقية بغداد ( ١٢٣٧ . . ٦٣٤ هـ )



إن هذه المنمنمة من أعمال يحيى بن محمود الواسطي محفوظة في المكتبة الوطنية باريس التكوين هنا يتكون من مخطوط أساسية للجمال والقبائل والأفوس والآباء لها علامة بوضع الأفوس المعمارية للبناء والتي كانت شائعة آنذاك ومن جهة أخرى الروح الزعرية الموضحة في الأدهار والانشاد والتخيل وحركة الانشجار والخرافات الانشائية الموسومة جميعها بشكل مسقطي كما تفعل في الزخرفة الاسلامة منقطط والوان جميلة دقيقة التركيب ومحددة الأشخاص لها قلة المساحات بالتفاعل وبصورة بدائية فيها شيء من التأنير القدرية .

المؤلف

وسوف نذكر هنا الأساليب الفنية النجبة إنشائياً في كل مذهب من المذاهب التي سندكرها .

#### أ - التكوين الانشائي السياسي .

ويتكون لإنشاء السياسي التعبيري بالإنشاء إلى الأساليب الواقعية التي تعالج مشاكل الجماهير الحياتية والثورية وهي التي تمثل في تكويناتها أمالها وطموحاتها وإيجاد الحلول الإيجابية لها . وتنبع وسائل الترغيب والتعظيم . وخاصة في الرسم والتصوير . ومن هذه الأساليب .

١ - انصوير الضاحكة أو الناقدة (الكاريكاتور)

٢ - انصور المتحركة السينمائية (الكارتون)

٣ - انصور البطولية أو العسكرية الموعبة

٤ - كل هذه الأساليب تعتمد على حركة الانسان وكس الجماهير وحركانها وبرز عناصر قادتها وخاصة في الحالات الحاسمة والمواقف السياسية المشهورة بأبطالها وقادتها الذين يكونون الصراع ومقدمته ضد العدوان أو التخلف أو الرجعية . وعناصر الثورة ومستنزماتها .

#### ب - المواضيع الاقتصادية

وتعتبر المواضيع الاقتصادية مربوطة بالآلة والسكن والتجارة والبضائع والترويج لها وجميع الأعمال الانشائية هيئة الدعاية الاعلانية . وترتبط حياة العامل والتاجر بهذه البضائع ونتاجها والآلها . كل أن السكن والمدن والبيئة تدخل بشكل واضح في الفن المرتبط بالاقتصاد ويميز هذا اللون من الانشاء بالألوان الواضحة المصادة وحركة الآلات مع العمال وعضلاتهم والدعوة لها وإظهار أنواع المشاريع البنائية والائمانية من مختلف المجالات المرتبطة بحياة الناس **والشعب وربما كانت** الآلات جزءاً من التكوين الأساسي مع الانسان وعلاقته اليومية والائمانية والمعاشة بالربط بين الآلة والانسان والسكن وتنظيم الفواصلات والمدن وما إليها .

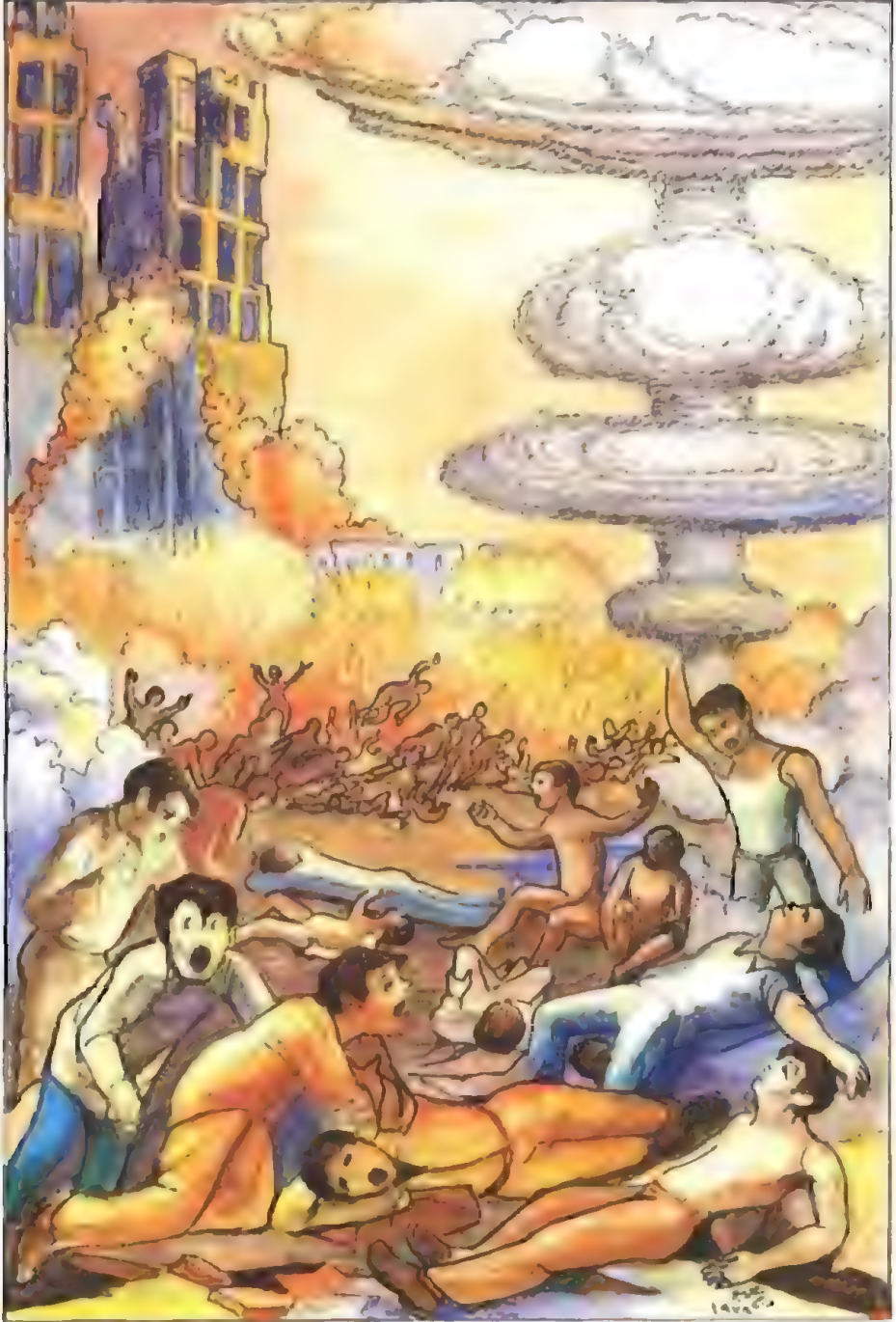
#### ج - التكوين الانشائي الاجتماعي

نوع هذا الانشاء يرتبط بالكتل البشرية وهذه الكتل مربوطة بمعاشها اليومي من بيع وشراء وأعياد وأفراح وأحزان وتقاليده أخرى اجتماعية مربوطة بمحسرها . وتتميز هذه المواضيع على الكتل البشرية وربط علاقاتها في جميع مظاهر حياتها العامة . والمدنية (أي مدينة) أو القرية ترزج بمشاكل المواضيع المساعدة لدراسة وأظهار النواحي الاجتماعية التي تسجل تاريخاً معاصراً لهذه الفئة من الناس وكيف تفكر وتتصل ببعضها وتعيش حياتها اليومية ، ومضاف إليها حياة المصانع والاقتصاد والرفق المتقدم في مسيرة الجماعة .

أما أنواع الانشاء هنا فهي الغالب إما أن يكون واقعياً طبعياً أو تعبيرياً أو ربما مذهب تبسيطية تعتمد على الحركة والخط واللون كما هو شائع في الفنون التشبيهية الاسلامية . وربما كانت دراسة النور والظل والبناء وخلق الجو المناسب مع حركة الاشخاص وكتلتهم من العوامل الرئيسية الاساسية في هذه المواضيع .

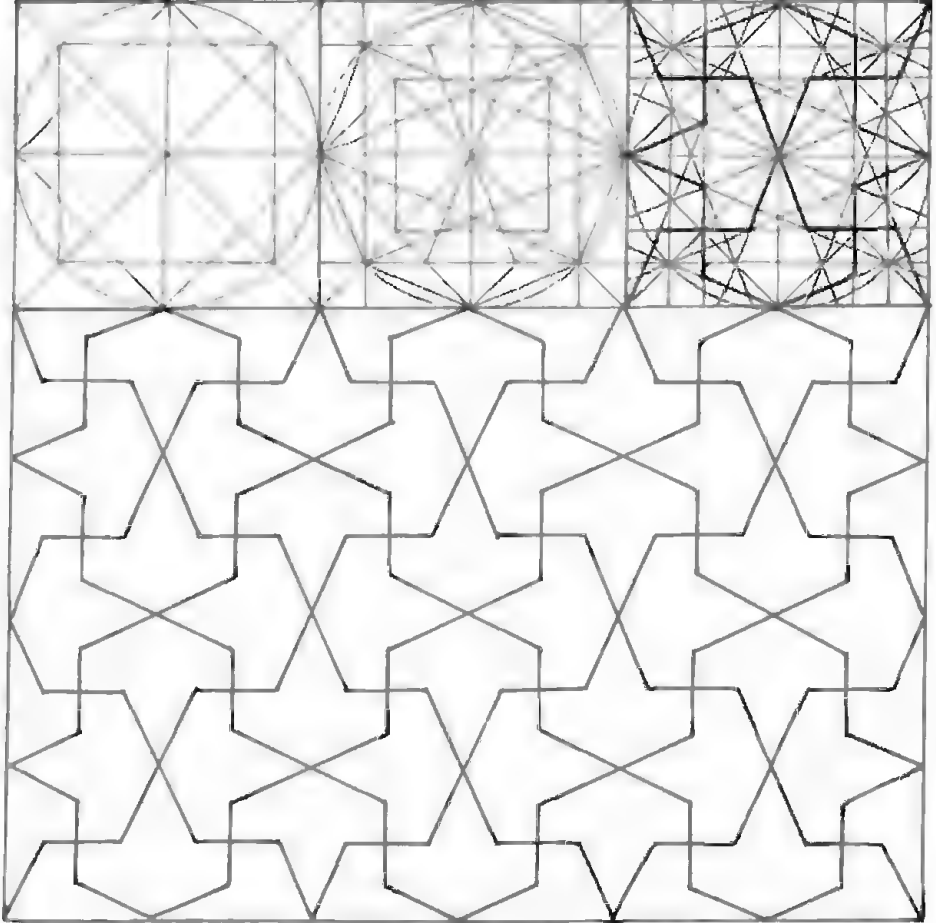
إن الانشاء هنا يعتمد على التضج الفني وتركيب العناصر وانظرة المميزة في إعطاء الفكرة ذات الرؤية المميزة الواضحة . ولا ننس أن المواضيع الرئيسية التي ذكرناها تلعب دوراً في تفهم البيئة الاجتماعية التي يعيشها إنسان أو جماعة معينة فهي تعتمد على الازياء وطرز العسارة ونوع الضوء بالنسبة للبلاد الحارة والباردة وما إليها .

شكل ( ١٠٥ ) نموذج شخصي للتصوير السياسي كانشاء وتكوين . هنا نبين خطورة الغشلة الذرية على الانسان ومدانته  
 معلنين الرضخ دفاعاً عن حياة وروح الانسان في كل مكان وأسلوب التكوين أكاديمي ينتمي إلى الواقعية في التعبير



لا ، لا القنصلة الذرية من أجل أولادنا والأجيال القادمة للبشرية جمعاء

شكل ( ١٠٤ ) زخرفة إسلامية مأخوذة من برج مئذنة حلاوانكاد في بيروت حوالي ( ١٠٦٧ م ) و ( ١٥٩ ) حجرية ( عماد ) تتكون من هذه الهندسة الرياضية واستنساخ فروعها وحواشيها المتعددة على التقاطع والضايف والنساقط الطبيعية والناعمة واستنساخها وهي على الغالب جبهة البناء فوق سطح من الطابقين وعلى الغالب ثلاثة دوائر صغيرة في وسط الأضلاع الجانبية .



نقلت من كتاب : geometric Concepts by Ismael Said London 1976

المزلف

## د - النزعة الفردية التعبيرية عند الفنان The Individual Expression of the Artist

وهناك النزعة الفردية الخاصة التعبيرية لدى الفنان ومنها التعبير العاطفي ونظرتة الخاصة للأمور والأشياء على اختلاف أنواعها ومعاييرها ونظرتة للانسان من الناحية الجمالية والعاطفية كالحب والجمال عند المرأة أو التأكيد على قوة الرجل كنموذج للحياة القوية وهي جمال بحد ذاته . أو إنطباعاته الشخصية والنقدية تجاه العلم والسياسة والفن والاجتماع والجنس والتعبير الذاتي من الناحية التكنيكية ليدخل ميداناً جديداً في خلق صور تعبيرية لتقية الفن جديدة كما فعل فنانون القرن العشرين في أوروبا . أو يستلهم التراث والتاريخ ويصوغه بأسلوبه الجديد الخاص أو يحاول التركيب البنائي بأسلوب جديد شخصي إقناعي للآخرين وهكذا توجد وسائل وطرق وتعبير شخصية يمكن أن تلعب دوراً كبيراً في الاتجاهات الفنية وحياة الفنانين وإلقاء شخصياتهم عن طريق خلق بحث جديد وأصيل ربما كان بعيداً عن واقع التشكيل التشبيهي وظواهره كما فعل بيكاسو وماكس أرنست وغيرهم .

فالعامل الفردي عند الفنان أمر ذو أهمية كبيرة تتوقف عليه نتاجاته وتطور خياله التصوري والانشائي . وربما كان رافضاً لجميع ما قننا مبتدئاً بالجديد مقتحماً ميدان الفن الواسع الذي لا حدود له ولا قاعدة تحده .

# المبحث السادس

## المبادئ السياسية وتأثيرها على النساء

- ١ - متطلبات المفاهيم القومية والاشتراكية العربية المعاصرة .
- ٢ - مفاهيم الفن للقومية الاشتراكية والأمة العربية المعاصرة .
- ٣ - تركيب المفاهيم القومية والاشتراكية في المصامين الانشائية وعناصرها .

### ١ - متطلبات المفاهيم القومية والاشتراكية العربية المعاصرة

إذا نظرنا إلى التغير السياسي في العالم وخاصة من بداية القرن العشرين وحتى الآن لوجدنا العالم الأوروبي انقسم إلى مجتمعين غنيين وهما المجتمع الرأسمالي والمجتمعات الاشتراكية ونمت الموجات الاشتراكية ركائزها وأصبحت دولياً ذات تأثير على مجتمعاتها والمجتمعات الدولية .

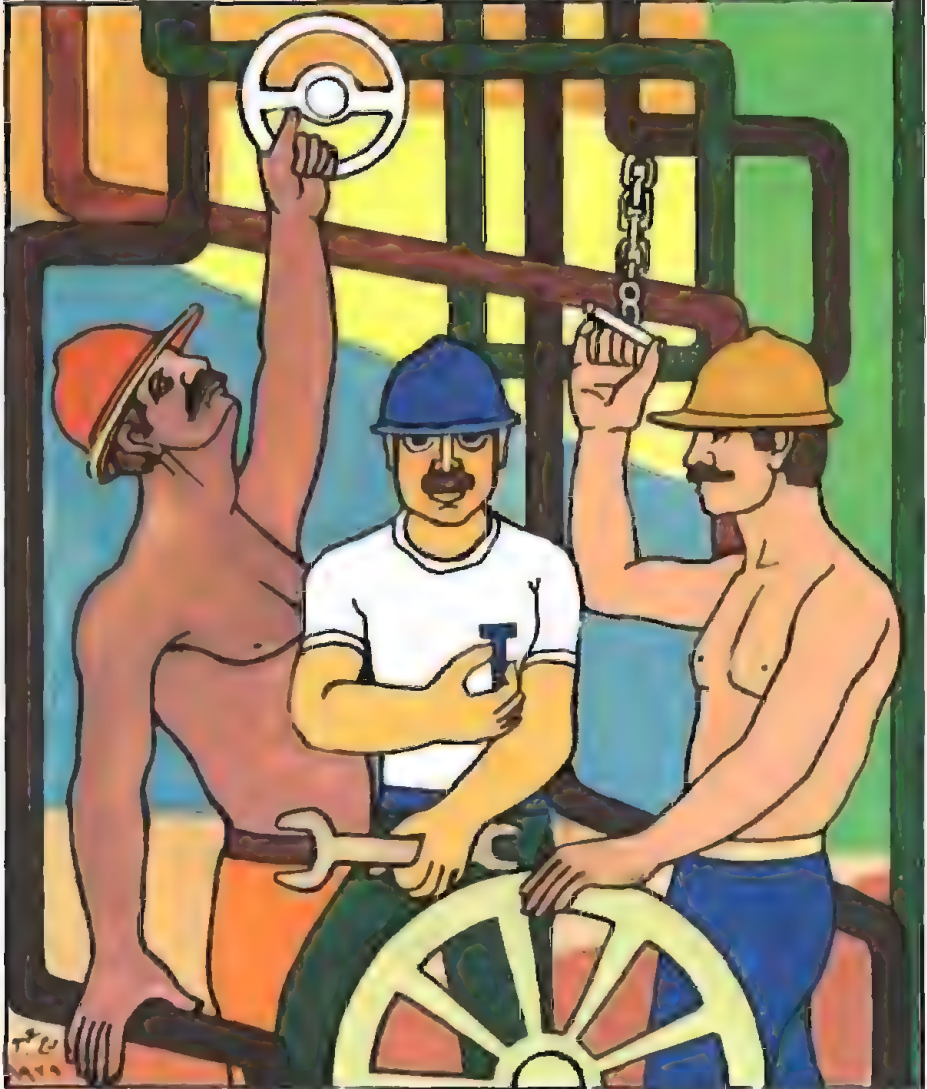
وأسس تغير المجتمع الاشتراكي في أوروبا تعتمد على المنطوق الجدلي العلمي المسمى بالاستنتاج والحوار الديالكتيكي . أي الحوار العلمي الذي يعتمد على الاستقراء والاستنباط والاستنتاج ويعتبر العلماء أن ستين سنة من الزمن غير كافية لتوجيه الفن توجيهاً واقعياً إشراكياً حيث مغالط كثيرة في جوهر الفن تعرض مسيرة الفنانين الاشتراكيين في تحقيق التحول المسحوم مع تطور الواقع الحسي عند الإنسان والفنان على السواء ومن الأمور التي تحتاج إلى تأمل وبعد نظر هي الاستعانة بأفكار مهينة مسبقاً للتفكير عند الفنان وهي بالذات لها معالم تعثر الفنان كفرد بالآيما بقبولها أو رفضها ولكن من الأوضح لنا أن نهتم بالبناء الفنون الشعبية المربوطة بتراسا سابقاً رغم أنها وجدت في مجتمع ربما كان يختلف عنا إلى حد كبير رغم أنه يمثل عقلية ذلك العصر الذي توالدت فيه أجنة العقليات التراثية التي تلبه وهكذا توالد دوراته من الأب إلى الابن ومن حيل إلى آخر تنقل التراث مع تطور حسب مقتضيات البيئة والأجيال الجديدة وإذا ما مارسنا نهال التراث المتطور بأسلوب مدرّس يناسب مع روح العصر من جهة محلية ومربوطاً مع تفكير الأمم الأخرى من جهة أخرى لكانت لنا شخصيتنا المميزة بين شعوب العالم .

وقد أثار هذه النظرة كثيرون من الشعراء والرسامون والكتاب وإن كانوا من الطبقات البرجوازية ، ولكنهم كانوا حُراراً في التمهيد إلى لواقعية الشعبية أو الاشتراكية التي تفصح عن روح الأمة بطريق عرض وحل مشاكل شعبها الروحية والوجدانية والعامفية بأسلوب عرض واقعي متصل بالمنطق المفروض في البداية وهو منطق متصل بالفائدة التي تحصل نحية الشعوب عامة .

وقد بحث كثير من فلاسفة الاشتراكية المعاصرة أمثال كارل راديك<sup>١</sup> Carl Radek حيث قال يستوجب على المجتمع الاشتراكي المتطور زماناً طويلاً كي يتبد النقايلد القديمة ويتطور تصوير حياتنا الجديدة على أسس فهمها وعضمها وإعطائها السمات الرئيسية الواضحة يعمق تصويري متصل بتطور حياتنا الاجتماعية العامة وأن الواقعية في المفهوم الاشتراكي لا تعني التجميل والتزيين أو الاحتيار الاعتيادي للظواهر الحسية

\* الفن والمجتمع غريرث ريد ، ترجمة فارس ستري قلعه ( ص ١٨٦ ) . الناشر دار الفلم بيروت - لبنان ١٩٧٥

شكل ( ١٠٦ ) موضوع لارتباطي ذو مفاهيم عمالي مرتبط بالآلة التي هي رمز للعنصر الاشتراكي المعاصر وهذه المواضيع شائعة في الدول الاشتراكية لأنها تعبر عن واقعية العمل وحياة العمال والأعلام لها وسائط في المفاهيم الأكاديمية ثم يمكن لهذه المواضيع صيغة واضحة ، عناصر الموضوع هنا العامل والآلة والاعتراف بعمل هذه الآلات التي تمثل تقدم الإنسان لمعاصر انفسه



الفرش من هذه اللوحة المدعوة لحياة العامل المرتبط بآلاته من خلالها إلى مستقبل أفضل  
مؤلف

المتطورة للتورة . إنها تسمى إنعكاس الواقع كما نمحض عن حالات واقعية جديدة كانت معقدة أم مكبلة بخلافات المجتمعات الرأسمالية التي نبعت بالفن الى التعقيد في غالب الأحيان وخلق الحلول الفردية المبنية على المنافسة والسيطرة والسطش .

وهنا نعلم في أمرنا الشعبي كتحقيقة متطورة ونست مطلقه ولكن من جهة أخرى لا يوجد شيء يمثل الواقعية السكونية أو الواقعية التي ترسم ما هو كائن ؟ ولكن لو فرضنا أن رسامي الواقع كانوا يرمون الواقع فيما مضى والآن الواقع فهم يرمون الأمور المستندة الى حوار معين "دايكتيك مهني" علمي وهو بين التناقضات النجحة من تطور المجتمع والواقعية الاشتراكية وتصوير حركتها الخادفة لتلتزم بإعطاء الحقوق الأساسية لحياة عامة الشعب الكادح وتطور إدراكه ومفاهيمه وذوقه وفنسه الحياتية والمعاشية وهكذا يعكس الفنان ما رآه في الحياة العامة على عمله الانتاحي .

نحن هنا لا نعلق على هذا الرأي إلا بالقول أن الفن إذ حُكِدَ بمنطوق المناقشة الديالكتيكية فقد فطنا بتسويده بسياس معين دون الالتفات إلى أفقه الانساني الواسع على مختلف مذاهبه ونزعاته وهكذا في العرف الجديد . الفن رغم عهيه في المجتمعات الغير مدينة قد يعرض الفن روحياً عن كثير من القضايا عند الانسان ولكنه يبقى في هذه الحالة محدود الخواب تعبيرياً وهدفاً بينما يقتضي الفن حرية وتأملاً واسعين كما كان يحصل في المجتمعات العربية والاسلامية حيث الفن كان أقرب الى التحريد منه الى الواقعية والمدارس التشبيهية الواقعية أو التعبيرية في المجتمع العربي على مختلف عصوره ثم يأخذ الخد القاطع الظاهر إذا ما قارناه بالفن الزخرفي التجريدي وسوف نكون منصفين إذا ما فطنا أن سبب هذه الروحانية المجردة في الفن العربي كانت تأثيرات دينية لها مدلول واضح فيها .

بعمى أن العربي وهو ابن الصحراء أو حفيدها . له نشأة روحية تختلف عن أبناء المدن غربيًا وحتى لو كان هذا الانسان اتصل بحضارة المدن خلال الفين من السنين لكننا نجد يتزع غربيًا إلى عالم التأمل الروحاني وربما الصوفي في التعبير عن ذاته إن كان في الشعر أو الأدب أو الفن أو الصلاة . أو العبادة وهي صفات أقرب ما تكون الى لصوفية والصوفية كمبدأ روحي أقرب ما تكون الى التجرد من أجل الله والتأمل الداني حيث كان ذلك مع الفن كما نرى .

بالفن نعرف أنفسنا الى العالم ومه نشق الجمال والخير والأمل وربما كان له علاقة أساسية مع أنفسنا وربما كان له تأثير في حياتنا العامة . ولكن الذي هو الأسعي والأقدر والفن مظهر من مظاهر الحياة عند الانسان وخاصة في المجتمعات المتحضرة ليس إلا .

فالفن له مدلول عام وعقلية عامة لقومية معينة لها حضارة متطورة ذات معالم ، وارتباط القومية أمر غريزي إذا ما لاحظنا هذا الارتباط بالعقلية عند تلك الأمة . ومن مظاهر الحضارة للأمة ذات القومية لها عقلية تنظر وتتطور خلافاً في سلم الحياة المتطورة عبر الأجيال المتعاقبة حيث إثبات الذات القومية من جهة والمنافسة العقلية مع الأمم الأخرى من جهة أخرى .

وهذا أمر لارم قومياً واشتراكياً . وإذا قلنا اشتراكياً حديثاً فنحن لما فهم آخر فيه حيث الاشتراكية لا تؤخذ بأسلوب المجلات التي تصدر الى الأسواق . ولكن اشتراكيتنا تأخذ ما يصنع منها في خضم عقليتنا الابداعية المتعاقبة مع عقبات وحضارات الأمم الأخرى بحيث لا نفقد شخصيتنا ومعالمها الحضارية ولكني مطلقاً يمكن الاستفادة من التطعيم الذي يحسن أحوال الجسم ولا يضر به أو يعدله العقل والروحي إذا



استوجب ذلك .

ويستوجب سؤال عن تطور الاشتراكية عامة وعلاقة هذا التطور بكفاحها الحبيتي كمتجربة عربية ذات أبعاد في تاريخ الشعب حضارياً وحياتياً فهل لنا من هذه الجوانب جوانب فكرية وإنشعالية عاطفية وإيرادية عقلية ؟ إننا نبين الفرق الاصلاحي بين التفكير المنطقي والتصور بواسطة الصور أو الفن أي في "منطقة ودوامة الانفعال الشعوري" وعندها لنا قطب فكري مربوط بالعقل وفكر إنفعالي مربوط بالعاطفة ولو دعينا الواحد بالآخر لكان عملنا فنياً ذو صفات سلافية .

ونعرف جيداً في الحياة العملية أن التجربة متكاملة وغير منقسمة من هذه الناحية ومن الخطأ الفصل بين هذين الثباين حيث نقول أن العاطفة كحياة روحية مفصولة عن حجيرات العقل الواعي المنطقي فهي والخفية ليست ميادين منفصلة ولها سمات خاصة تتميز عن بعضها بل إنها مركبة بأسلوب تكون وحدة بعضها تماماً . وسنبين ما يأتي :

التفكير المنطقي له درجات ومراتب تختلف بين شخص وآخر حسب نضوجه وقابلية إدراكه ومحاكمته للأمور التي تعترضه أي بمطابق علمي - ديلاكينكي - ولكن هذه الدرجات متفاوتة منطقياً لا تخلو من درجات متعاقبة من التأمل أو التجريد مهما كان ذلك المطلق وهذا التأمل يتضمن أوصافه الحسية والذي يقول عنه التصور العقلي الأصل الذي يسبب أنواع الألوان الحسية والأصوات والأحان . وكما نعرف أن أي عمل فني يدرك حسياً يغلب على الحدود العقلية للحواس مع أنه عند الفنان يستمد الحس من داخله ، إن كان في الشعور والادراك العقلي . فالنوع الواعي عند الأفراد يولد تنوعاً متعاقباً ولكن متكاملًا بالنسبة لكل منهم وهكذا تتعدد الأشكال بالنسبة لهم . وبالنسبة للفن - والشاعر هذا يتخذ أشكالاً مميزة أخرى تنبع عن الاحساس الفردي المباشر ولكنه يؤدي إلى صور وتفكير ملائم لأنواع عديدة من الواقع المتصل بحياة ونظرة الأفراد الحسية له وهذا يؤدي إلى صدق في الشمولية بشكل أوسع وأصدق .

ونجد في العالم عواطف وإنفعالات لا شعورية "عاطفية" تتجدد يومياً وتنفس عن طريق الحياة العامة أو بواسطة الفن أو العمل حيث تعد بملايين الملايين وهي في هذه الحالة تمثل . الحب . الفرح . الرعب . الخوف . الغضب . الحزن . الأمل إلى ما لا نهاية وهكذا فالعالم يغلي ويغلي بالعواطف الجياشة وربما العيفة أيضاً وهي أحاسيس تجريدية مباشرة لا بُد منها ولكن متى تحصل وأين موقعها من الإنسان هذا هو السؤال الأزلي في مقاييس الحياة وخاصة عند الفنان والإنسان معاً . ونحن ككتّابين نقوم بالبحث عن نقاط المكثفة في هذا الوسط لنحوها إلى ما لا نهاية بواسطة التفكير والتأمل عن طريق الصور التشبيهية (الواقعية على اختلافها) "أو التجريد التأملي الصوري نوعاً" والتجريد لا ينبثق عن التحررية الحياتية المباشرة بل هو حصيلة ذهنية وليدة الحياة المعينة ولكنها بصيغ أكثر صفاء ونقاءً وربما تغريباً عاطفة مطلقة نحس أو نرغب فيها كما يحصل معنا في سماع الموسيقى مثلاً .

ونجد الصور المنطقية لطواهر الحياة ليس لنا مسافد مطلقة نطل عليها بل هي نماذج للتفكير المختلف واتقبل المرئي عند مختلف الأفراد تعبيراً رمزياً عن الوجود الحقيقي الداتي في نسج الجموعة العامة للأفراد (بمجموع الهيئة الاجتماعية) وهنا يتم التعميم على الجميع البشرية لا بواسطة أبطال الحس الفردي بل بواسطة "سدال عقدة واحدة من الرموز الحسية بعدد كبير من العقد الأخرى وهذا الاستبدال .التبديل يصبح رمزاً متكوناً إما من صورة أو نموذج نحني أو وحدة حسية موسيقية انفعالية بحيث ندركها عن طريق الشعور الحسي بمختلف وحداته

وإنعائه وكل وحدة أو عقدة فنية نحن بصدها تعتبر "وحدة حسية" وهي عادة تكون مختارة ومحددة مثل التحوية التي تم انتاجها بصورة بنائية تمثيلية وتحمل صفات مبدعة خلاقة إلى درجة الحصول على عمل فني بتعبيرنا نقول عنه "جديداً".

ولا نغالي في القول عن المبدأ الأساسي للاشتراكية الواقعية . قولاً بأن المسألة لم تحل مشاكلها على أساس المادية الديالكتيكية خاصة بالعلم والعلم المتكامل منطقياً لأن نتاج الفن بالنسبة لكل أمة قومية وشعب تختلف بالذات بين أمرين رئيسيين (بين العلم من جهة والفن من جهة أخرى) فالفنان يستعمل صوراً وخيالات محددة الجوانب وحتى عناصر الفن المصحوبة بالفكر تتلقى أثراً انفعالياً وحسياً ربما كان بعيداً عن الأقل إلى حد ما عن المنطقي . وعليه نستنتج كما يلي الواقعية العامة والخاصة بالأخص كطريقة هي كل شيء خاص بالمذهب الذاتي للفن أو الفنان وخاصة لفن ما فوق الطبيعة supernatural أو الحياة التأملية أو الصوفية وهي تفني المثالية المتطورة والشغرة في الإنسان والفرد وهي معاكسة لعقد الفن المتنوع ونوازه الواسعة في حياة كل فنان وكل إنسان تقريباً .

والواقعية الاشتراكية "لنكارل روك" حيث يقول أن الواقعية الاشتراكية هي تأكيد الخصائص الاشتراكية حتى في أقصى الحالات الإيجابية . فهي الحس والعواطف الحقيقية تنقل فيها وليست العواطف الزائفة أو العالم الروحي على حد تعبيره .

وهي تعبر عن المشاركة الوجدانية لأكثر عدد من الناس في تقبل وانتمتع بالفن والفن يعتبر هنا بالوضوح التالي "يجب عليه أن يضعحي كما يضعحي الغير ولنواميس الأخرى من أجل الصالح العام" ونحن لا نتحيز لمذهب معين ما لم يكن ذو آثار أصيلة في حياة الأمة وخاصة إذا كانت أمة مثل الأمة العربية \* .

## ٢ - مفاهيم الفن والقومية الاشتراكية للأمة العربية المعاصرة

نفهم المستلزمات للفن القومي نسبة للتحويلات الجذرية في مسيرة أمة ما وخاصة إذا حصل تطور في الميادين الاجتماعية والثقافية والتربوية والعلمية والسياسية والاقتصادية ، تنسم هذه التحويلات بالنظرة الشمولية في عصر ما لتلك الأمة وكيفية الأخذ بهذا التطور الذي يعتبر من الأسس الطبيعية لحياة أمة معاصرة .

وقد ورثت الأمة العربية عوائق كثيرة واقفة حجرة عثرة في سبيل تقدمها وهنا وجب على رجالات العصر لتلك الأمة ومنها الأمة العربية أن يشقوا الطريق العريض أمام الأسس قبل البناء الجبار الذي تنتظره هذه الأمة ومن جملة الأسس هو الفن ومن جملة الفنون هي الفنون التشكيلية وأساليب معالجتها لحياتنا الوجدانية والتقدمية في خصم هذه الحضارات المتنافسة لأجل كيانها وحضارتها . ونحن لا نغالي في القول إذا قلنا أن السعي من أجل شخصية الأمة لا يعني به الاعتداء على أحد بل نسمي البناء من أجل أنفسنا وغيرنا لتكون عضواً مهاباً في الحضارة الإنسانية .

من هذا المنطلق نحن نبني ونغير من أجل أمتنا إن كان عن طريق الفن والعلم والاقتصاد أو عن طريق الدولة المتطورة فعلاقتنا الفنية يجب أن يتوفر لها أمران آ - الحرية الفردية ب - الحرية من أجل خير المجموع طالما كنا فنانين في هذا المجتمع لا بد من التضحية بالقليل لأجل كسب الخير العام للمجتمع الكبير . وهذه الحالة أن نعطي

\* نفس المصدر السابق ( ص ١٨٨ ) .

\*\* موضح لبعض الأفكار مأخوذة من الصفحة (١٤٢) من التقرير السنوي الصادر عن المؤتمر القطري الخامس حزب البعث العربي الاشتراكي (انظر المراتي كانون الثاني ١٩٧٤) ثورة ١٧ محور التجربة والأفاق .

قليلاً من حريتنا الفردية من أجل الخير العام الذي هو الأساس والأهم من حريتنا الصغيرة . حيث كل فن قوامه التضحية ولو كان في أعماق الخصوصيات الفردية . فهو يضحي من أجل هدف مهم كان نوع ذلك خُدف . ولكن في حالتنا القومية أن هدفنا هو مصير أمننا وتاريخنا وتقدمها في شتى المجالات والدعوة لها \* .

فالفن العربي القومي ذو الطابع المعاصر ينحصر في البحث عن طبع الانسان العربي الأصيل الذي يدعون إلى فحج الماء لنصل إلى قعره الصافي ونستخلص منه منابع هذه الأمة التي تؤمن بالتوحيد والعقيدة الدينية التي تعارضت دائماً مع مفاهيم التفكير الغربي ذو النزعة المادية المستقلة (الاستقلال في شتى وجوهه) وعند العرب الايمان بالله هو مثال للأصالة القومية عند كل إنسان عربي وفلا ترابط بالله كمثل أعلى لكل مفهوم ولكل ما يتوصل إليه كل إنسان .

وسوف نبحت في شتى الجوانب العربية التشكيلية إن كانت تشكيلية أو غيرها وسوف يكون التشكيل يوماً ما ذو طابع عربي وعلى الأرجح سوف يكون هذا الطابع ذو وجه مكشوف صريح وربما كان الرقش والتجريد الزخرفي بأنواعه طابعاً فنياً متطوراً هذه الأمة . هذا لا يعني ألا يكون مجاونه هو تنسيب أخرى ولكن بحسبي كفتان سوف تكون بالمتزلة الثانية لما شرحنا من أن مقومات الانسان العربي التأمل والتزيين والتبسيط دون الانتفات إلى التشبيه وما يعطيه من واقعية ومعنى رغم أن الأمة سوف تتحول مستقبلاً أمة اشتراكية ديمقراطية للنزعة لما للدين وآثاره من دلائل في هذا الصدد .

وسوف نبحت بدقة وسوف بطور اثراث الذي سنبحث فيه مجدداً في فصل قابل ولكن الأهم أن نبحت عن شخصيتنا القومية ضمن تطور عقليتنا ومستلزماتنا الحسية المرتبطة بها وبذلك نصوغ صورها بأصالة مبرورة بالتراث من جهة وبالقومية من جهة أخرى كعاملين رئيسيين مبرطين هما الحس المبروط بالقومية والعقلية المبروطة بالتراث .

### ٣ - تركيب المفاهيم القومية الاشتراكية في المضامين الانشائية وعناصرها

سوف نطرح رأياً عملياً في المضامين الاشتراكية المرحلية حيث لا ينقسم النتائج الاشتراكية عن المفاهيم القومية المرحلية في الوقت الذي تسعى الأمة العربية من أجل الحلول والعطاء الاشتراكي على الصعيد العربي العام .

فالفنانون التشبيهيون والذين ضم رانط بالطبيعة والواقع أي لهم مفاهيم واقعية في ضمن المفاهيم الاشتراكية أن يسعوا إلى إبراز هذه المفاهيم عن طريق تصوير الأفكار المساندة المثالية أو الأفكار المحركة لها ضمناً من خلال الهندسة الاجتماعية أو طرح المفاهيم المعالجة للأمور الحياتية اليومية وتطورها ضمن التكوينات التصويرية من خلال معالجة العقد الناتجة عن تطور هذه المرحلة وعن لا نعتقد سلباً ما للفنانين القرائين من دورهم الرئيسي في تطوير العلاقات الفنية عبر تطور مفهوم الحضارة ومعالجة هويتها لبناء عقلية عربية متطورة من خلال الفن التشكيلي . وربما طرح هذه المفاهيم مع أغراضها يساعد التشبيهيون بالاندفاع والرحم حساً إلى جنب من أجل التعاون الذهني لأهداف التصور الفني ضمن النخبة العربية الاشتراكية . فالتشبيهيون يذهبون من أجل البناء المرحلي الاعلامي والتراثيون يبحثون في تطوير الفن المعاصر من الناحية الروحية المبروطة بالعقيدة الدينية والصوفية والمعالجات العاطفية والحسية . وكل هذه العوامل تساعد على تكوين مفاهيم مدرسية متطورة ضمن العقلية العربية الصاعدة .

تتكون عناصر الفن وأغراضه في الانشاء مستندة الى هذه العوامل الرئيسية والأساسية تنطلق مضامينها بحرية لفرد الفنان لبناء ما يرى من بناءه للدفع العام بأهداف التقدم البنائي للأمة إمّا عن طريق المعالجات الاشتراكية ضمن المدارس التعبيرية والواقعية أو عن طريق معالجة تطوير التراث ضمن المضامين المساعدة على ذلك .

#### ١ - إدخال هذه العوامل ضمن العناصر الفنية

استعرضنا في هذا المؤلف أهم العناصر الأساسية المكونة للفن . ونحن لا نعتقد أن للفن حدوداً إذا ما درست العوامل هذه باعان وربما أدخلنا كثيراً منها في العالم العربي الاسلامي .

مثلاً شرحنا الخط وعناصره ويمكن لنا التأكيد على عصر الخط وطبيعته التعبيرية والجمالية في مجمل إنشائنا التي تكونها تصويرياً باعتبار الخط عنصر أساسي في الفن العربي المرفق والتشبيهي وكذلك في مجمل ظواهر الفنون التشكيلية الاسلامية والتشريفية . فهنا يمكن تطوير الخط باعتباره عنصراً أساسياً في الفن العربي إن كان مشقاً أم تصويرياً .

وهكذا اللون وصراحته ملء المساحات منه في الأشكال وأحياناً باعتباره عنصراً غنائياً أكثر منه عنصراً تعبيرياً مكملاً لظواهر ملمس الحجوم والسطوح والأشكال .

فالخط والون من العناصر الأساسية في الفن العربي ويمكن اعتبارهما أساساً في لتكوين التشبيهي الاشتراكي والتكوين التجريدي العربي الروحي . وكلاهما أمر مهم في تطور حركتنا الفنية .

أما النور والظل والحركة والمنظور ومستلزماتها فهي تقع في حيز مسؤولية الفنان وكيفية استعماله لها بحس دقيق أو تأكيد عليها . أمر هذا الموضوع يتوقف على عقيدته الفنية وحسه الاجمالي .

وهكذا بقية العناصر من فراع وإيقاع وأبعاد وموازنة تلعب أدواراً رئيسية إذا ما راعينا حدودنا الأساسية من ناحية الفلسفة التي نتبناها .

فنحن ندخل في عناصر تكويننا الانشائية المضامين الاشتراكية وهي ظاهرة مرحلية لمعالجة واقعنا المتطور ، وعسى أن يكون يوماً فلا بأس بذلك إذ التطلع الى الأفضل من مهام جميع عناصر الانسان في هذا المجتمع الجديد البناء والذي هو على صعيد التكاتف مع القوميات المشابهة لنا والمعادية لفسره أمتنا العربية في كل مكان .

#### ب - الأساليب القومية في تركيب الانشاء التصويري

هو نطلقنا في مظاهر فن "ما بين النهرين" الآشوري والبابلي والكلداني والآكدي والسومري لوضع لنا قوة هذه الشعوب العربية الأصيلة في ميدان ما بين النهرين وما لها من تقاليد قومية واضحة التخطيط والمعالم . إن ينبوع هذه الأساليب الأصيلة وجدت مع وجود هذه الحضارة واستمرت من عهد الاسلام فصاعداً .

والفن العربي يقسم الى ثلاثة أقسام :

١ - الحضارات القديمة كالين ومصر وأيوبيا وحضارة ما بين النهرين والجزيرة العربية - كلها تعتبر حضارة واحدة متطورة في سلم التاريخ العربي .

٢ - الحضارة العربية بعد الاسلام وفي القرون الوسطى الاسلامية .

٣ - الحضارة العربية من بعد القرون الوسطى وحتى هذا اليوم .

إننا ننظر الى التاريخ كوحدة مكملة . ولكن لو دققنا في تطور فنون هذه الأمة من ناحية تكوين المذاهب واستخدام العناصر فيها لوجدنا أن الفن العربي لا يقل في فحواه ومغزاه عن أي فن من الفنون المعاصرة الأوربية إن لم نقل كلها وكان له بد السبق في تعميم المحال التجريدي المعاصر وتأثيره على المدارس الأوربية وفنانها . فقد أخذ عنا ماتيس وكوكان ورنوار وبيكاسو ودي لاكروا وغيرهم من المجددين وذلك بحث بطور شرحه \* .

أهم المميزات التكوينية في إدخال العناصر الفنية هي ثلاثة :

- ١ - مفاهيم الروح العربية والاشتراكية الحديثة .
  - ٢ - الاستفادة من أساليب الفن لحضارة أمة العرب .
  - ٣ - التوافق التغميسي بين متطلبات عناصر الفن الحديث ودمج ما يصلح هضمه بالصيغة العربية بالفن التشكيلي القرومي المعاصر .
- كل هذه العوامل سوف تكون المميز الرئيسي لأعمالنا .
- نحن لا نتطلق بالقول " إن الفن العربي كان ولا يزال كل شيء " بل إننا نقول نعم كل شيء وله ارتباط عضوي في جسم جميع الأمم المماثلة لنا ولها نصيب في مجرى حياتنا .
- ولا يوجد حضارة مستقلة قامت لنفسها فلا بد أن تتأثر بما حولها أو بالآفاق التي تتفق مع شخصية تكوين عناصرها وهكذا كان عندما أخذ الفرس عن الفن الآشوري وأخذ الغرب عن فن حضارة عصر النهضة... إلخ . ندرس ونستوعب ونناقش ونقارب وتنسج ومن ثم نعطي ما يتفق مع عقيدتنا وروحنا ومفاهيمنا بصيغ متقدمة ذات طابع يتميز بالحديد الأصيل . ليكون مجراً من حلال الحضارات الأخرى .

# المبحث الرابع

## الرؤية والعوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية

- ١ - علاقة الدراسات المختلفة المعاصرة للمجتمع وتركيبها .
- ٢ - التكوين الانشائي السياسي والاقتصادي والحضاري .
- ٣ - كيفية صياغة هذه المفاهيم إنشائياً كحوهر في تراثنا النامي .

### ١ - علاقة الدراسات المختلفة المعاصرة للمجتمع وتركيبها

إن الدراسات الموضوعية في هيكل المجتمع العربي أمر ضروري لفهم حياتنا المعاصرة ومتطلباتها المتطورة ضمن التقدم الفكري والتقني والثقافي والرياضي والحياتي .

والدرس هنا لا يستوجب دراسة مجتمعنا العراقي ومن ثم العربي فقط بل ربط هذه الدراسة بالمقارنة ومساثلها مع سائر الأمم المجاورة وأساليب تقدمها وما لديها من مختلف المجالات العلمية والتقنية والسياسية وتأثيرها على الهيئة العامة الانسانية ومدى إيجابيتها وتجاوزها معنا ونحن ندورنا معها .

ومن جملة ما يقتضي التجاوب معه تطعيم أو أخذ بعض من هذه المفاهيم الغنية الجديدة حيث نجد صلاحيتها لنا ومزجها مع علاقاتنا الفنية من خلال تنمية تراثنا عبر جسور تنصل بهذه الحضارات . فالتفنن لا يكفي أن يتعامل داخل المجتمع العربي بل يجب أن يكون له تطلعات واسعة خارج حدود عالمنا العربي من أجل بشر ثقافتنا الفنية بنغمة تفهمها الأمم الأخرى ويفهمها جيلنا العربي المساعد كذلك وهذه العملية من الناحية التشكيلية ليست بالعملية السهلة بل تستوجب تراكيب جديدة مأخوذة من أبعاد عناصر تراثنا وإجتماعنا السياسي والاقتصادي والعلمي ومزجه بمضامين ذات لغة جديدة متطورة تفهمها الأجيال القابلة والمختلفة من شعبنا والأمم الأخرى وهذه العملية التجديدية يجب أن تحتوي على عناصر قوية وسليمة ومتكافئة في أساليبها في الفهم والتصور بصدى بعيد المدى مع الشعوب ذات الثقافات المتباينة حيث يصح لنا أن نتقبل ثقافتنا مختلف هذه الشعوب بروح التقبل والشوق .

والشوق هنا عامل يستند الى ما تقدمه من تشكيل نامي له أساليب وقوانين ولغة يفهمها مختلف شعوب العالم بروح جمالية ملحوظة نزاعة الى الجوهر الانساني ومعالجة قضاياها .

كما نأبى من وراء ذلك الدفع الاشتراكي المعاصر للأفكار المصورة أو المربوطة بنمو شعبنا وكيفية تطوير سبكه الى الأفضل والأحسن بالأخذ من أفكار الأمم الأخرى ما يفيدنا بالمساعدة الى تراث ودراسات الأولين من هاتينا ومعمارينا .

أما التكوين الانشائي ها فقد بما سابقاً في كيفية معالجة هذه الدراسات عن طريق الانماء التقني الفني من رصد وقت كاف لتحطيط المواضيع المختلفة من حياة شعبنا اليومية كحصيلية أولية مساندة الى ابتكار التكوينات المختلفة في هذا الباب أما المواضيع السياسية ومعالجة جذورها ودفع صورها الى الشعب بوضوح فيحتاج الفنان إذا ما سلك هذا المسلك ان يجهز نفسه بثقافة سياسية عالية لغرض عكس هذه الأفكار ومطالبتها في أعماله الفنية

وكذلك الاقتصادية والعلمية .

أما إذا كان الفنان يرغب في تجهيز نفسه بطاقات فنية خاصة أو ذاتية فإنه لابد أن يدرس مراحل تطور الفن العالمي ويمارسه تقنيا حتى يصل الثقافات المختلفة نظرياً وعمياً في جذور تطبيقاته الداتية المتطورة وليس من السهل أن تصور صوراً جريئة تأتي بطريق الصدفة لنقول عنها أنها إبتكارات جديدة في حفل الفن الجديد . فالصورة عند النقاد والخبراء تقرأ كما تقرأ صحيفة كتاب ليس إلا .

وهكذا فالتحضير للتخطيطات العلمية المدروسة عن حياتنا اليومية والطبيعية أمرها ذو اعتبار كبير كتحضير للدراسات اللونية الانشائية إن كانت تلك التكوينات مائة الألوان أو زيتية . فهي ترتبط بدراسة الطبيعة والإنسان عن طريق التخطيطات الى حد كبير .

ورب سائل يقول : إنني لا أود أن أرتبط بالطبيعة ورؤياها التصويرية بل أريد ان أخرج منها مفاهيم ذاتية جديدة . ونحن نحب أن أي دراسة في الفن لا تنسب الى قواعد هذه الدراسة مصيرها الفشل فالفنان المجدد يحتاج الى دراسة الطبيعة والإنسان ليحدد تصويره التشكيلي ومفاهيمه بشكل مستمر معتمداً على الحذور الأساسية التي درسها كما يفعل الموسيقي في دراسة الأولين لابتكار إنشاء جديد له يمت الى المعاصرة .

وطبيعة التكوين لها الصلة الأساسية في نسب المقاييس (الطول والعرض) في تكوين المساحة \* .

كما أن دراسة اللون المستمرة وخاصة طيعة الألوان وممارسة التطلع الى قابلية هذه الألوان أمر مهم جداً في التأثير العاطفي عند المشاهد من حيث تكوين الانشاء العام إن كان ملمساً أو ضوءاً أو منظراً .

ونربط أفكارنا وتطلعاتنا الفكرية والعاطفية والحسية بقوانين ومفاهيم التطبيق التقني المناسب للعناصر التي تسعد على اصباح فكرة ووضوح الرؤية التصويرية أو التجسيمية في التشكيل ذو الابعاد ثنائية والثلاثية . فاليبحث العلمي في تصور المقاصد التشكيلية أمر مستوجب في تنظيم عملية الفن الوظيفية والتكوينية مهما كان نوع ذلك التشكيل .

## ٢ - التكوين الانشائي السياسي والاقتصادي والحضاري

المفاهيم التي شرحناها سابقاً حول المواضيع السياسية والاعلام عنها باتت من الامور الاساسية المسلم بها في جميع الدول المتحضرة والمتقدمة فكيف بالدول النامية التي تحتاج الى اسناد كبير في سياستها لدخولية والحارجية ؟

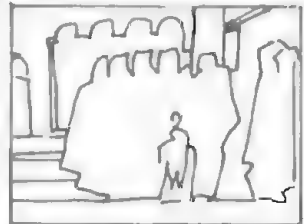
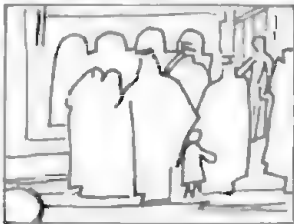
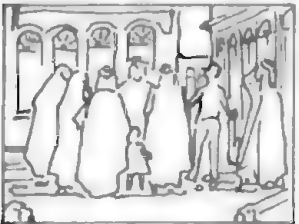
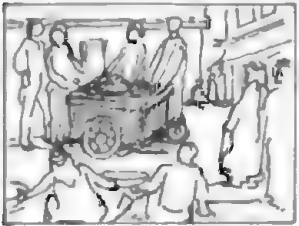
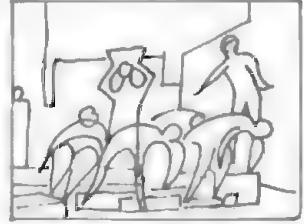
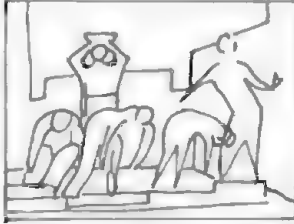
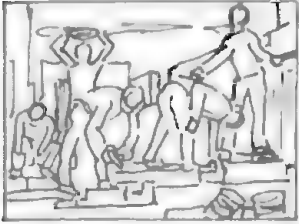
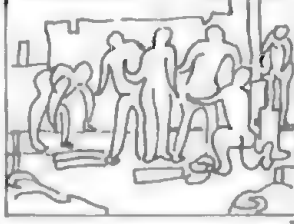
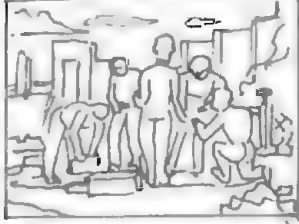
إن من الامور المعروفة فنيا هو اتصال أفكار لدولة الى الخصائص عن طريق الاعلام الفني . وهذا الاعلام يستوجب إثارة الشعائر والنفذ الساء في الاصلاح وابداء الرأي في السياسة والوسائل المحففة لهذه الاغراض هي :

- ١ - الاعلام السياسي والاقتصادي بواسطة المنصقات الجدارية .
- ٢ - تثبيت الاحتياجات المحولة لسياسة الدولة أو الثورة الحدية التي كانت علامة واضحة في تطور تلك الأمة فيرسم لها اللوحات الرتيبة المثبتة لتاريخ هذه التحولات وشخصياتها وكذلك لا ننسى على نفس الصعيد التحولات والمشاريع والمعامل والمصانع الاقتصادية وإنماؤها والاعلام عنها بواسطة :

شكل ( ١٠٧ ) تشكيلات نشائية من الصبغة مع تطورها حسب المفاهيم الهندسية للكتل المتحركة .

لتحويل الكتل والحركات إلى نمود هندسي موزج . تحويل الحركات إلى شبه نمود هندسي .

لتخطيطات طبقية لانشاء حركتي



تخطيطات من الحياة اليومية للعامل  
أجندت بسرعة عن الطبيعة كمنكبين .

التوزيع الأسلوب الهندسي الحديث فيه  
شيء من علاقاتنا بالقرن .

كتل هندسية متطورة عن الأصل  
لأشود تخطيط من الطبيعة



## ١ - المنصقات

## ٢ - الجداريات الحائطية

## ٣ - الفوحت الزيتية

## ٤ - المعارض المنقلة .

أما لناحية الاقتصادية . ففي العالم أرسالي علاقة بين المنتج والمستهلك ولذا أغلب المنصقات الجدارية وما شابهها وحتى اعلانات السينما كلها تدور حول هذا الموضوع أما الاعلام السياسي فيها فيعتبر أمره شبه ثانوي بحسب الدول الاشتراكية .

أما الانساب الفنية المحققة هذه الأغراض منها لصفة العامة الشعبية الاكاديمية والتي هي بعيدة عن الأهواء والتزوات الفردية للفنان .

وعبر الحضارة للفن هو الشعلة المستديرة الاضاء لعقول الناس روحياً ودوقياً وفكرياً . ولولا الفن على جميع أنواعه لما كان هناك حضارة بالمفهوم العلمي لها .

والتكوين الانشائي (التصويري) أحد معالم هذه الحضارة إذ هو يسجل تراث الأمة من جميع جوانبها الفكرية والسياسية والاقتصادية والاعلامية والثقافية والعلمية لأمر الذي يحس الفن محركاً وموجهاً حضارياً ومعالجاً للمتناقضات وأهداف الأمة التي يعبر عنها الانسان العادي فذبح نحسه بالفن . لأن الفن يدخل الى الروح الانسانية الداخلية ولا يتزحزح عنها الى ما شاء الله .

## ٣ - كيفية صياغة هذه المفاهيم إنشائياً كجوهر في تراثنا النامي

للفن حركات عدة انتقالية عمنياً وعالمياً وهي ذات محور محرك في الاتجاهات العالمية . ونحن نفسمها الى الفئات الآتية :

## أ - الفنون الأكاديمية المرتبطة بالانسان ومفاهيمه .

ب - الفنون الحديثة التورية العنيفة والتي تنتمي الى إيضاح حالات مستعصية سياسياً وربما إقتصادياً وثقافياً .  
ج - الفنون الوظيفية التي لها رسالة مرتبطة بالحياة المعاشية . كفن العمارة والفنون التطبيقية الشعبية . صياغة . نجارة . سجاد . أقمشة .. إلخ .

وأما الوسائل الفنية المحققة لأغراض ذات سمات تتصل بنفسية الفنان وأسلوبه هي :

## أ - التعبيرية Expressionistic

## ب - الواقعية المثالية أو ما وراء الواقعية Super-realistic

## ج - التجريدية أو النماذج اللاعنثيلية Abstract art

هذه الصفات التي ذكرناها في الفقرة الثانية هي شائعة في الدول الغربية أما الأولى فهي مرتبطة بمفاهيم الدول الاشتراكية .

ونحن كأمة عربية نامية في سلم الحضارة الانسانية نقول أن لنا حضارة ذات تراث فني كبير ويمكن لنا أن نحدد مواقع من حلال هوسا في البناء التشكيلي لعناصر الفن إذ أننا موهبوا المستعدة من تشكيلاتنا التراثية النامية

نقدر أن نعزز هذه الهوية شريطة أن تكون معالجة لقضايانا العامة والمصرية من خلال استخدام المدارس الواقعية مضاف إليها صبغة التراث ممزوجة بالسسحة العالمية . حتى يتقبلها جمهور الناس في كل مكان من هذه الكرة الأرضية .

لذا مسعانا في التفكير ينحصر :

- أ - الأخذ بالأمور العامة وكونيات لغتها العالمية بهوية محلية .
- ب - التأكيد على التراث كهوية لعقلية هذه الأمة .
- ج - المزج بين الأمرين لخلق لغة جديدة معاصرة لها صفات الأصالة المميزة في تكوين العمل الانشائي التشكيلي .

فالمصغات التنبؤية في العمل الفني ذو المصغات العامة (السياسة . الاقتصاد . العلم . الثقافة . الاجتماع) أمر ضروري لغاية إيصاله للناس . أما البحت الفني علمياً وحضارياً فله مقتضيات جمالية وفردية ذاتية وبحث تكويني خاص وربما قام الفنان بالمرج بين الأمرين اعلامياً كما فعل . نابو بيكاسو ولكن على الفنان العربي أن يجد طريقاً ومخرجاً له يمثل أمته وعقليتها بلغة فنية ذات صفات عالمية \* .

إن البحت في التراث القومي ونظوره ومعاناته إلى الأفضل هو رائد الفنان العربي المعاصر . ويجب أن يكون ذلك .

# المبحث الثامن

## التراث والرؤية

- ١ - متطلبات المفاهيم التراثية ودراسة جذورها وعلاقتها المعاصرة .
- ٢ - دراسة الجذور الفنية العربية ومقارنة علاقتها مع الفنون المعاصرة الغربية والاشتراكية .
- ٣ - المفاهيم الاشتراكية وعلاقتها بتطور التراث .

### ١ - متطلبات المفاهيم التراثية ودراسة جذورها وعلاقتها المعاصرة

#### أ - متطلبات المفاهيم التراثية للفن

- ١ - المتطلبات الجمالية الأصيلة للأمة العربية .
  - ٢ - التعبير الفني تقليدياً عبر تاريخ الأمة العربية .
  - ٣ - الفعالية الديناميكية الروح لأشباع غريزه الفن القومي .
  - ٤ - التطور الدائم المتفاعل مع حاجة الإنسان الى الفن .
  - ٥ - مفهوم الأصالة وتطورها الى المعاصرة .
  - ٦ - هل الأخذ من الحضارات الحالية أمر يستوجب التحفظ أم يؤخذ ما يتفق وعملية حضارتنا اصالة وتطوراً ؟
- كل هذه أسئلة ترد الى ذهن الباحث اجمالاً فيما اذا أراد التعسس في تكوين معالم فنية (أعني هنا التصويرية منها) حيث الأصالة العربية ولايتمكن الفنان من الأصالة ما لم يكن هناك وحدة في التذوق الجمالي العربي وتسجيل برقم تعريدي في الفن تشكلياً ابتداءً من نقش الحرف وورقش الزخرفة التجريدية الى الفن التشبيهي الى الفنون الشعبية الى نضوج الذوق العام حماًياً وثقافياً وفنياً .

البحث في تطوير التراث الأصيل ليس بالأمر السهل فهو يستوجب استيعاب الفلسفة الجمالية العربية قدر ما قدر عليه . وإيجاد عقلية ناضجة ثقافياً ذات صفات حلاقة قوامها ما ذكرنا من النقاط أعلاه وكيفية تطبيق مقومات هذه العقلية العربية الأصيلة بروح اللغة المعاصرة التي لها هوية قومية ولغة إنسانية شاملة .

وما لم تكن هناك أصولاً لتطور التراث حضارياً بوحدة شاملة وبعناصر متكاملة مع بعضها لا يمكن لنا الخروج الى عالم فسيح واسع الآفاق والحدود .

إننا لا نعيب ما للسياسة الغربية من قوة ونفوذ في العالم ولكن هذا لا يعني أننا ننهم هذه الحصار الوافدة بكل عيوبها والتي هي بعيدة عن العقلية العربية ونقول أننا أوجدنا معام فني جديد ؟ . هناك فرق بين النقل والتقليد والنسخة وبين الأصالة والتطور التراثي ومعايجه والفرق واسع بين عقليتين وحضارتين . فالأولى تنزير بها لمحاكاة ، والثانية هي الأصيلة التي تعالج عواطفنا وشعورنا ومتطلباتنا الثورية والسياسية والحسية والعاطفية ومن ثم العلمية .. إلخ . الفرق واضح لذا إذا ما طورنا فتننا **بمقتضى حاجتنا العامة الدفينة** في ضمير هذه الأمة فإننا نكون بذلك قد سعينا الى البناء الفني المتطور تراثياً و**بمطلور صيغة** .

ونحن لا نعدم الأخذ من احصارات الأخرى ما يضيف صياغة بعض المعاني المثرية علمياً وبأسلوب البحث

شكل ( ١٠٨ ) تطور لتخطيط استثنائي مستند إلى الدافع ل ( ن ١ ) وأما في ( ن ٢ ) فهو ملون ومعاد تخطيطه هندسي استند إلى التراث أما ( ن ٣ ) فهو دراسة لونية وتخطيطية فيها شيء من التشبيه الذي يستند إلى المدرسة العراقية التقليدية



ن ٢ تكوين تخطيطي لانشاء، يمثل نداء حالة عرف موسيقية ملوفاً بالآلوان المائية لتثبيت الحالة والنزعة



ن ٣ تخطيط لوني بديهي موسيقية من الواقع التخطيطي فيها، للتكوين ن ٢ حركات تختلف حسب المزاج .



ن ٤ التكوين مدهوم داخل الحديق وحركته التي تقارب من القناعات البغدادية وهو أسلوب مدارس تراث ومستمدة من بؤبة وقصة معاصرة مستندة قبيلة الغلال وألوانها ذات درجات مسحة

المتسكن الذي لا يفقد الأصالة لهذه الأمة مع الأخذ بالعصر وروح التطور العلمي وعقد الصناعة الآخذة برقاب الناس وعواظهم .

وسوف لا نتعرض أكثر من هذا فيما يتصل بفلسفة الفن لأمتنا بقدر ما نسعى لايضاح الأصول التقنية في التقاليد الفنية التراثية وكيفية تطويرها والمسائل الحرة التي يتعها الفنان دون المساس بشخصيته ورعاليه وأصالة الإبداعية مندعمة فيما ذكرنا من عناصر حضارية . يباها في هذا المبحث .

## ٢ - دراسة الجذور الفنية العربية ومقارنة علاقاتها مع الفنون المعاصرة الغربية والاشتراكية

دأت المدرسة العربية التشكيلية بجميع مجالاتها أن تكون لها مميزات أصيلة تعي نخاعة الانسان العربي حياتيا ومعاشيا كالسكن مثلاً ، وحسباً وعطشياً وروحياً كالنصوير والرقرش والحط العربي وجميع الفنون الشعبية المتعلقة بهذه الأسس الواضحة .

ونحن نعرف من خبرتنا حينما نعرض علنيا عملاً فنياً عربياً أو إسلامياً أو شرفياً نحس به حتماً ونميزه من خلال مدارسه المختلفة . ولكن عموماً جميع الفنون الإسلامية تنسم بصعات أساسية تميزها عن غيرها من الفنون وحتى الشرقية منها وذلك بوجود الحضارة العربية الإسلامية متداخلة في معالمتها .

فنحن في هذه الحالة نعرف جيداً حصائص الفن العربي وكيفية نتائه .

١ - يتميز التصوير العربي بجمال الخط البدائي الذي يشبه إلى حد كبير التخطيط السومري (وهو عربي أيضاً في عمق حضارتنا)

٢ - اللون كرمز تصويري في الفن العربي إن كان داخل مساحة تشبيهية أم زخرفية

٣ - البناء وأسلوبه التكويني وكيفية تطويره من التقاليد العربية إلى أساليب معاصرة متسمة بروح التطور والعلاقات بين الشرق والغرب

٤ - هل يمكن المنظور العلمي أن يحل مشاكل كبيرة في البناء التشكيلي العربي ؟ وكيف

٥ - علاقة المصاميم بالشكل والهيئة والبناء

٦ - تحويل الصباغة للمهيفة من تقاليد قديمة غير منظورة إلى مفاهيم إبداعية جديدة ذات صلة بالناصي والحاضر والمستقبل

٧ - مفهوم الحركة والنسب التشكيلية في الأشخاص والمساحات والنسب الهندسية وكيف نلظر لها

كل هذه المفاهيم نجعلنا أن نلدارسها وبعد الدرس هل يتولد عندنا الاحساس بتطويرها حسب متفرائنا العلمي وكيف ؟ هنا يكمن عامل الفن والنظرة والاسلوب .

وبقدر ما نأخذ ونطور يكون الإبداع حليماً وهكذا ، ولكن من الصعوبات التي سوف نلها هي الحفاظ على شخصية الفنان من جهة وشخصية الأمة لعربية من جهة كقومية واللغة التي نلخرجها وأصالتها التي كل حبات الأرض\* .

## ٣ - المفاهيم الاشتراكية وعلاقتها بتطور التراث

من جذور الأمور الاشتراكية المربوطة بالتراث هي ما يلي :

\* محاولة نفس لعربي للدكتور عفيف عيسى (ص ١٨٢) شارح عام للفرقة مستندة بقدرها لثقافتنا والتراث والآداب بالكرب ١٩٧٩

- آ - الرجوع في المضامين الى روح حاجة الأمة القرمية الاشتراكية .
- ب - الالتزام بالواجبات العامة ودراستها وتطوير فنونها .
- ج - المبدعة في الواقعية وحل منقضاتها .
- د - التطور من البحث في تفاصيل الفن التراثية الى تكوين البدييات العامة في بناء العناصر التشكيلية .
- هـ - الرموز الاشتراكية كحافز موجه .
- و - التعامل مع التراث بشكل رئيسي لنمذج بين ماله وما عليه ومن أجل التأكيد على الروح الثورية للأمة العربية .

إن المفاهيم الاشتراكية لاتتنافى مع روح الأمة العربية وفيها ظالمات كانت هذه المفاهيم هي الحاجة الملحة المعاصرة لاشواق انوار النعام للتقدم المبدائي لهذه الأمة وطلما كانت هذه الحاجة منحة فهي دون شك جزء من تراثنا المتطور ولابد من السعي الاعلامي له بمجدية الفنانين والدعوة لها مع حصيلة التأقلم الرئيسي في المفاهيم هذه . كما فعل فنانون عصر النهضة إذ أعلنوا كلمة الدين في فونهم دون المساس بمستواهم وذكائهم الفني .

إننا إذ نسلك هنا في حدين وقطين رئيسيين

الأول - الواقعية الاشتراكية الحديثة ذات السمات التراثية .

الثاني - الرقش التحريدي العربي وهو أبو الفنون اللاتشيبية الحديثة في العالم الغربي .

وقد بنا سابقا سمات التعامل مع الواقعية الاشتراكية ونكتفي بهذا القدر منها وأما الرقش العربي كما أوضحنا معالنه في هذا المؤلف وأعطينا نموذجاً تحليلياً له في الشكل (١٠٤) فسوف نقول هنا . أن الزخرفة العربية واسعة جداً يوسوع حضارتنا ولها سمات رئيسية تختلف عن سمات الرقش الفارسي أو الهندي . وهي تعتبر من الساحة البنائية أصالة متمكنة في البناء واللون والتكوين .

أما الفن التشبيهي العربي فنلاحظ فيه العلاقات في تكويناته بالظفر المعمارية وأقواها وحذر بيانها ولكن يتميز نفس هذا بالتعبير الجميل والذوق الدقيق (المنمنمات) ودقة الخطوط وجمال النسب العربية في الأشكال والأجسام ولكن ينعلم هنا ظاهرتين رئيسيتين موحودتين في الفنون الغربية هما :

١ - الضوء والمنظور .

٢ - انعدام النسب التشريحية التي لها علاقة بالانسان الطبيعي وعرض عنها نمب صاغية لتلتحق بذوق وشخصية الفنان مستندة في الأساس الى الصيغ السومرية وتأثيرات فارسية الى حد ما .

إن كيفية التطور التراثي عبر الحضارة العربية أمرٌ ضخم وضخم جداً ولكن يجب تطويره بأصرار والصرار الفنان بقدر ما تمثل عبقرية هذه الأمة في أفرادها المنميرين من الفنانين وهو واجب ملقى على الصعيد التكويني لهذه الأمة وعلى شبابها وفنانها أيتها وحدوا في أنحاء البلاد العربية .

# المبحث التاسع

## الإنشاء والرؤية الموضوعية

- ١ - كيفية صياغة الأفكار مع العناصر تطبيقياً خلال الرؤية الموضوعية .
- ٢ - الرؤية والخصائص الفردية والقومية للفنان .

### ١ - كيفية صياغة الأفكار مع العناصر تطبيقياً خلال الرؤية الموضوعية

مبدئياً نحن لا ننفي ما نتعلمه من الغرب "فالعالم نور" من أي جهة كانت ولكن ما نضيفه في تشكيل فننا هو الأمر الذي نبحت عنه ، فالعالم يتصارع خلال تطورات عنيفة منها سياسية واقتصادية وثقافية وعلمية واجتماعية وميدانية . وهذا الصراع يحتاج الى تغلظ مسنم في كل ما تستوجهه فاعلية كل أمة ومنها عالم الفن التشكيلي . فلا نقول أننا درسنا علم الغرب وكفى بل نقول أننا ندرس الغرب والشرق وعلم العرب وكل أمة أخرى إن أمكن لمرى ما يجب رؤياه من هذا الخضم الكبير حيث يصفي منه العلاج والدواء الذي يشفي غليل تطورنا بروح العصر الذي نواكده شريطة أن نخضع هذه المحاصرة الى ما يلي لتأليف ما نبغي منه فنياً :

أ - الذوق الجمالي

ب - تفاعل الأحداث

ج - تفاعل الأحداث العربية في خضم التفاعل العالمي العام

د - تبسيط لغة الفن حيث يفهمه العربي والأجنبي على حد سواء

هـ - الاستفادة من روح التراث وأخذ ما يلزم وترك ما لا يلزم

و - التأكيد على العقيدة العربية العلمية المتطورة ودعها في تشكيلاتنا الانشائية

ز - الاستفادة من التقنية الفنية العربية وإثرائها وتقديمها الى العالم بروح مناسبة مؤكدين فيها على العقلية والنهج

والتراث

ح - دفع المتناقضات في المجتمع العربي الى التلاشي عن طريق إظهار مساوئها العامة عن صريق التكوين الفني .

يكل هذه العوامل السائدة يجب أن يكون لها القوة الديناميكية الدافعة على نحو نفهم منه متطلبات العصر من كل الوجوه ولا غرو إن قلنا أن الفنان المعاصر يجب أن يلم بكل هذه المتطلبات ومتابعة أحداثها وتطوراتها لينسني له تشريحها وعرضها بكل إيجابياتها وسلاحياتها قصد الفائدة العامة والحلث على نبذ ما لا يجب والأخذ بما يجب

أما من الناحية التقنية . فلا نحدد مدرسة معينة بالذات لغرض السير وراءها من أجل تحقيق هذه الأهداف بل نعتقد أن الفنان هو صانع أسلوبه وأسلوب تعبيره وبالمقدار الذي نؤكد على روح التراث في أعمالنا بمزوجة بواقعية هذه الأمة ومتطلبات تطورها اجتماعياً وعلمياً وسياسياً واقتصادياً بالمقدار الذي يجب أن تعطى الحرية للفنان للتعبير بوسائله الفنية ليمرر لنا مكونات إبداعاته التعبيرية هذه الأفكار دون التقيد بمدرسة ما شريطة أن يكون هذا التعبير تشبيهاً أو تراثياً .

اثرات العربي له شقين :

١ - جمالي : مرتبط بالجريد الزخرفي وله قنانيه ومطوره .

٢ - تشبيهي : وهو الفن المرحلي لمعالجة وصياغة معاييرنا المتقدمة الثورية والاجتماعية من شتى الوجوه .

شريطة أن تحتوي هذه التشبيهات الأصالة الصادقة والمعرفة الجيدة للتقنية الفنية وحذورها وخاصة العربية منها حتى تميز أعمالنا العربية عن المجتمعات اللاتينية مثلاً إن التشبيه عنصر مهم في الفن وهو عماد كبير في تاريخ تطور الانسان وهو يعتمد على تصوير الانسان في شتى مجالات حياته وعواطفه ولذا يتوجب دراسة تكوينه النفسيولوجي مع كل عناصر تكوينه ونسبه وحركاته والاستزادة منها تطبيقياً في التخطيط واللون لتكسبنا خبرة تساعدنا على التكيف حين إذخال مختلف حركاته وزياته في عناصر الفن التكوينية إذا صياغة الفنون التشبيهية تعتمد بالدرجة الأولى على الانسان وثانياً على الحيوانات جميعها وثالثاً على الطيور ورابعاً على الأسماك وخامساً على شتى مظاهر الطبيعة من أشجار ونباتات ومياه وجبال وغيوم وماخ ودراسات شتى لطبيعة الأقاليم المختلفة مثل المناطق الجبلية والصحراوية وطبيعة سكانها وألوانهم وأصداهم وسلوكهم الحيواني وتجمعاتهم وسواء كان الانسان في الجبال أو الصحراء يحتاج الى دراسة كما نحتاج الى دراسة طبيعة أهل المدن .

وكذلك نحتاج الى دراسات واسعة في الأزياء عند الشعوب وخلال البلاد المختلفة وكذلك أزياء التاريخ وفنونه وسلحته .

كل هذه العوامل تساعدنا على النضوج الفكري والتشكيلي وخاصة السفر ومشاهدة للمتاحف والشعوب ومشاهدة مختلف الحضارات والبلاد أمر ضروري للفنان حتى يستوعب ويكون لديه حصيلة ثقافية ومن ثم عملية تساعد خياله على التصور والعطاء .

## ٢ - الرؤية والخصائص الفردية والقومية للفنان

هناك ما نعتقد أن الفن وأصائه تعتمد على هذه الخصائص الثلاثة كمن تملك تراثاً فنياً أصيلاً مرتبطاً بعقيدة قوم من الأقوام . فالرؤية في الفن إبداع وتطبيقاً لها جذور مرتبطة بكيان وتقويم الفنان الشخصي وغناه الفكري والعلمي والثقافي والعاطفي . ومعناه أن الفن مرتبط بالفنان كمزاج شخصي من جهة وكعلمانية من جهة أخرى فإذا ما ارتبطت العواطف الفردية بعلمانية الفنان وأخذت طريقها الى التطبيق الفني خرجت الرؤية متكاملة واضحة ناضجة قبل بها المشاهدون في كل مكان وإذا كانت أي فجاجة في هذه العوامل كانت هناك أسباب لفشل النوحة أو العمل أي كان نوعه .

فصياغة الانشاء تعتمد اجمالاً على العوامل الثلاثة وكل من هذه العوامل لها دراسات مستفيضة سترحناها في هذا المؤلف وسابقه ونحن نعتقد أن الاستزادة من الاصلاح والمعرفة والتطبيق تزيد من رغبات وعواطف الفنان في الجنوح الى العمل وتوحش ميدان الفن بكل قوة وصلابة وذلك لاعتياده على هذه العناصر ومن خلال تشعبات هذه العناصر ندرك مدى خطورة الرسالة المسلمة بأيدينا وجديتها . لذا نحن ننظر الى الموضوع البشري للفن موضوع علمي وثقافي من جهة وموضوع عاطفي إلهامي من جهة أخرى وكل هذه العناصر مربوطة بالصورة التي نتخيلها ونطبقها ونعطي معاني جديدة وأصيلة في كل مرة نستجد ونجد عمداً .



## الخاتمة

أخيراً قد عرضت في هذين الجزئين مفهوم أسس عناصر الفن بحثاً وتطبيقاً وأوجزت ما به علاقة بالفنون التشكيلية الرئيسية وهي :

- ١ - انعمارة .
- ٢ - الرسم .
- ٣ - النحت .
- ٤ - التصميم .
- ٥ - الفخار .

وبما أن إختصاصي الرسم فقد تمت بتدريسه ودرسه بمدة لا تقل عن أربعين سنة وببعض مختلف منها التطبيقية الفنية المبحث ومنها النظرية ومقوماتها وعلاقتها في التطبيق وقد درست مدة لا تقل عن ثلاثة عشر سنة في قسم الهندسة المعمارية وقدمت دراسات مختلفة في الرسم اليدوي المعماري Free hands drawing ولازلت أدرس الفن ( للرسم ) في أكاديمية الفنون الجميلة حتى الآن . وقد خرجت بالمعاني التالية :

يحضر ذهني أبيات الشعر التي قالها الشاعر الانكليزي (جون كودفراي سكس) John Godfrey Saxe عما يتعلق بنظرة الفنان الى العالم . والقصة قبلت بالشعر كالآتي :

" كان هناك ستة من المنود العميان ذهبوا لمشاهدة الفيل رغبة منهم بالتعرف عليه حتى يرتاح فكرهم عما سمعوه " .

الأول : التقي الفيل واصطدم به وكاد يقع فتلمسه فوجده أصمّاً مسطحاً فقال إنه يشبه الحائط .  
الثاني : تلمس الناب فوجده ناعماً أملساً منوراً صلياً مديباً فقال ياله من فيل عجيب إنه يشبه سيف المبارزة الحاد " .

الثالث : تلمس الخرطوم صدفه ووجده كالأنبوب لدناً ليناً يتحرك فقال ربما كان الفيل يشبه الحية .  
الرابع : وقمت يده على ركبي الفيل العريضتين وامنتا الى أعلى فقال ربما كان الفيل على هيئة شجرة .  
الخامس : مدّ يده فاحسّت أذن لفيل الكبيرة فقال يا للعجب ربما كان هذا الحيوان على هيئة مروحة .  
السادس : وقمت يده على ذنب الفيل فقال يا للمعجب ربما كان هذا الحيوان على هيئة " حبل " .

وهكذا كان هؤلاء العميان الستة كلهم وقعوا في اللبس العام ولكن كل منهم حزناً كان يقرب من الوصف الصحيح المقارب .

وهكذا حال الفن وظلايه فكثير منهم يدعي أنه الصحيح بينما غيره خطأ والحقيقة أن للحياة ألف زاوية وزاوية للرؤية ويجب تلمس هذه الروايات بعقل مفتوح ورؤية سليمة مقارنة حيث يجب الجمع بين الموضوعية المسندة الى المنطق والرؤية الفنية المسندة لهذا المنطق لا كما فعل العميان كل ينظر من زاويته فقط ويعتقد أنه

الصحيح . فالجياة لها شمولية واسعة ذات جيات متعددة وكلما رأينا هذه الشمولية ازدادنا منطلقاً وانطلقنا الى حلوله الفنية \* .

وانني أنصح بتعلم ما شرحناه من العناصر وبالسريعة المعككة وإن كنت طالباً أو باحثاً فهو يفيد التضجج الفكري الذي يمكنك من حرية التعبير فهو عبارة عن قواعد اللغة المطلوب الكلام بها . وهكذا فنحن نعتقد أن "أسرار الفن" التي كانت تسمى سابقاً وخاصة أسرار الأساتذة قد رالت الآن وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية وأصبحت هذه العناصر السرية إذا صح التعبير عنماً محبوباً مشروحاً ممهداً لصلاب الفن والباحث في هذا المجال وهناك عشرات من الكتب الأجنبية تبحث في هذا المجال حيث لا ينعدم للانسان المتبع أن يستزيد منها لرفع ثقافته المستمرة التي ستكون عوناً له .

وأخيراً فهذا العلم النظري المتشروح هما له تطبيقات فردية ونماذج للمبشرين العراقيين المعروفين بمقدراتهم كأساتذة وفنانين غير هائل لنا في تحليل ما قلناه في هذا الكتاب كما إنني قد شرحت فنيا وعلميا كل ما له صلة بنظرية ما أو فكرة ما أو تطبيق ما خلال المدارس الفنية الشائعة من القديم وحتى هذا اليوم في العالم جميعه تقريبا ملقي نظرة عامة شمولية علمية .

أتمنى لطلاب الفن والباحثين الفائدة المرجوة ومن الله التوفيق .

المراجع



# المراجع

- ١ - أعجوبة الضوء - كيف ولماذا يرى . تأليف هاي رانشليس .  
ترجمة الدكتور سيد رمضان هدارة . النشر مكتبة الوحي العربي .  
٥ شارع كامل صدقي - بالقاهرة - القاهرة (١٩٦٠) .
- Copyright -C. 1960 by Hyman Ruchlis the wonder of light. Published by Harper and Brothers. New York .
- ٢ - الضوء والبصرية والتصميم الداخلي - وضع الدكتور حس عزت احمد أستاذ النظريات لفن العمارة بجامعة الاسكندرية وجامعة بيروت العربية .  
طبع في دار الأحد (البحري اخوان) بيروت ١٩٧١ .
- ٣ - التجربة عن طريق الفن - مترجم - تأليف هربرت ريد .  
ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد - مراجعة مصطفى طه حبيب .  
نشر الهيئة العامة للكتاب والأجهزة العلمية . مطبعة جامعة القاهرة ١٩٧٠ .
- ٤ - فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر . تأليف الدكتورة أميرة حلمي مطر .  
نشر دار الثقافة للطباعة والنشر في القاهرة ١٩٧٤ .
- ٥ - الفن والمجتمع تأليف هربرت ريد - ترجمة فارس منري ظاهر .  
نشر دار القلم بيروت لبنان ١٩٧٥ (ترجمة) .
- ٦ - أثر العرب في الفن الحديث - الدكتور عفيف بهنسي .  
الناشر : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .  
مطبعة الجريدة الرسمية . دمشق . سوريا (١٩٧٠) .
- ٧ - التشريح لثلاثين تأليف يوجين وولف .  
ترجمة الدكتور محمد عبد الفتاح هدارة - راجعه الدكتور أحمد البطراوي  
ملتزم النشر والطبع مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٠ .
- ٨ - العمارة العباسية في سامراء . تأليف الدكتور مظفر العميد .  
من منشورات وزارة الاعلام . الجمهورية العراقية ١٩٧٦ .
- ٩ - بحث في علم الجمال - تأليف جان برتيني .  
ترجمة الدكتور أنور عبد العزيز . مراجعة الدكتور نضمي لوقا .  
الناشر دار النهضة مصر - ١٨ شارع كامل صدقي بالقاهرة - القاهرة .  
مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر القاهرة - نيويورك ١٩٧٠ .
- ١٠ - التطور في الفنون . تأليف : توماس مونرو . نقله الى العربية :

- عبد العزيز توفيق جاويد وأقرانه . الجزء الأول والثاني والثالث .  
الناشر : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١-١٩٧٢-١٩٧٣ .
- ١١ - فلسفة تاريخ الفن تأليف آرنولد هاووزر ترجمة ومزي عبده جرجس .  
راجعه د . ركي نجيب محمود . الناشر الهيئة العامة للكتاب والأجهزة العلمية مطبعة جامعة القاهرة ١٩٦٨ .
- ١٢ - الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء - وضع المحجي الشيفر .  
الناشر الشركة التونسية للتوزيع ١٩٦٩ .
- ١٣ - أسس التربية الفنية للدكتور محمود النسيوي - الناشر دار المعارف . مصر - ١٩٧٢ .
- ١٤ - الفنان والانسان . الدكتور زكريا ابراهيم .  
الناشر مكتبة عريب . القاهرة (١٩٧٣) .
- ١٥ - قاموس مشاهير الفنانين التشكيليين الأجانب والمصريين .  
المؤلف فهمية أمين ابراهيم . الناشر شركة الاعلانات الشرقية - القاهرة ١٩٧١ .
- ١٦ - الصكوك في الفنون التشكيلية تأليف عبد الفتاح رياض .  
بشر دار النهضة العربية . القاهرة - ١٩٧٤ .
- ١٧ - فن التصوير عند العرب - تأليف ريتشارد إينتكهاورن .  
ترجمة الدكتور عيسى سنمان وسليم طه التكريتي .  
الناشر وزارة الاعلام العراقية بغداد ١٩٧٣ .
- ١٨ - الفن العراقي المعاصر - الكتاب الأول - فن التصوير . إعداد نزار سنهم .  
نشر وزارة الاعلام العراقية بغداد ١٩٧٧ .
- ١٩ - النقد الفني . دراسة جمالية وفلسفية . تأليف جبروم ستوليز .  
ترجمة الدكتور فؤاد زكريا . الناشر مطبعة جامعة عين شمس ١٩٧٤ .
- ٢٠ - نمولات الخط واللون - المؤلف : حلم جرداق . دار النهار للنشر . بيروت ١٩٧٥ .
- ٢١ - التشكيلي العربي - المؤلف : شوكت الربيعي .  
تصدر عن الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب ١٩٧٤ .
- ٢٢ - المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي . الدكتور خالد الحادر .  
الناشر وزارة الاعلام . اللجنة التحضيرية لمهرجان الواسطي .  
بمناسبة مهرجان الواسطي ١٩٧٢ .
- ٢٣ - الواسطي : يحي بن محمود بن يحي . رسام وخطاط ومذهب ومرحزف .  
المؤلف الدكتور عيسى سلمان . الناشر وزارة الاعلام ١٩٧٢ .
- ٢٤ - ليوناردو دافنشي . دراسة تحليلية لفرويد . ترجمة الدكتور أحمد عكاشة ١٩٧٠ .  
الناشر مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة .
- ٢٥ - لوحات وأفكار . المؤلف شوكت الربيعي . الناشر وزارة الاعلام - الجمهورية العراقية .

- طبعة دار الحرية للطباعة ١٩٧٦ .
- ٢٦ - الفن العراقي المعاصر . جبرا ابراهيم جبرا .  
الناشر وزارة الاعلام ١٩٧٢ بمناسبة مهرجان الواسطي في بغداد . مطبعة رمزي .
- ٢٧ - الفن الزخرفي في افريقيا - و اصول التصميم في الفن الافريقي  
تأليف مرحريت ترويل . ترجمة محدي فريد . مراجعة صلاح ظاهر .  
الناشر وزارة الثقافة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة .
- ٢٨ - فنون الشرق الأوسط . من الغزو الأغرقي حتى الفتح الاسلامي .  
تأليف اسماعيل غلام . عن دار المعارف بمصر - القاهرة ج م . ع . ١٩٧٥ .
- ٢٩ - تكنولوجيا التصوير . الوسائل الصناعية في التصوير وتاريخها .  
تأليف الدكتور المهندس محمد حماد الطبعة الأولى -  
مضامير الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٣ .
- ٣٠ - فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية  
تأليف نعمت اسماعيل غلام - الناشر دار المعارف بمصر ١٩٧٤ .
- ٣١ - الفن الاسلامي . المؤلف ارنست كويل . ترجمة الدكتور احمد موسى .  
الناشر . دار الصياد بيروت . ١٩٦٦ .
- ٣٢ - الموجز في تاريخ الفن العام - تأليف أبو صالح الألفي .  
الناشر - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ - القاهرة - بيروت . الطبعة الثانية .
- ٣٣ - الاحساس بالجمال - سانتينا جورج - المؤلف .  
ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي - الناشر مكتبة الأنجلو المصرية -  
القاهرة معاونة مؤسسة فرانكنين للطباعة والنشر .
- ٣٤ - أسس التصميم تأليف روبرت جيلام سكوت .  
ترجمة الدكتور عبد الباقي محمد ابراهيم و محمد محمود يوسف .  
مراجعة عبد العزيز فهم - الناشر دار النهضة مصر للطبع والنشر -  
مؤسسة فرانكنين للطباعة والنشر - مارس سنة ١٩٦٨ .
- ٣٥ - جمالية الفن العربي المؤلفه الدكتور عفيف بهنسي .  
الناشر سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -  
الكويت - صدر ١٤١٤ / صفر / ربيع الأول ١٣٩٩ هـ - فبراير (شباط) ١٩٧٩ م .
- ٣٦ - العث والتراث ميشيل عفلق الناشر دار الحرية للطباعة بغداد - الطبعة الأولى ١٩٧٦
- ٣٧ - الفن والقومية لعفيف بهنسي (الدكتور) .  
الناشر وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق - ١٩٦٥ .
- ٣٨ - ثورة ١٧ تموز - التجربة والآفاق .

التقرير السياسي الصادر عن المؤتمر القطري الثامن لحزب البعث العربي الاشتراكي .  
القطر العرافي - كانون الثاني ١٩٧٤ .

٣٥ - أسس التصميم تأليف روبرت جيلام سكوت .  
ترجمة الدكتور عبد الباقي محمد ابراهيم  
الناشر مؤسسة طباعة الألوان المتحدة بالقاهرة - ١٩٦٨



- 58 - Painting Madeeasy by John Mills Gramercy publishing Co. New York 1973 .
- 59 - Italian Renaissance . by Ralph Fanning Robert Myron. No. 53 Pitman publishing Gorporoction New York . 1965 .
- 60 - Early Man . by Josef Kleibl pub. by Hamlyn . London. 1975 .
- 61 - Encyclopaedia of Art . pub by Encyclopaedia Britannica London Copyright by Pall Mall Press LTD. 1971 . fife volumes 1, 2, 3, 4, 5.
- 62 - Famous Artists Course for talanted People. vol. of courses 1 to 27 .e. by Famous Artist school . westport connecticut U.S.A. 1964 .
- 63 - Figure Drawing for all It's Worth by Andrew Loomis. pub by Chapman and Hall London 1963 .
- 64 - Max Ernest by Giueppe Gatt pub by Hamlyn London 1970 .
- 65 - Human Anatomy for the Artist by John Raynes.  
pub. by Hamlyn London 1979 .
- 66 - Renoir and His Art . by Keith Wheldon pub. by Hamlyn London 1978 .
- 67 - The Art of Color and Design . by Maithland graves.  
pub. by McGraw Hill New York 1951 .
- 68 - Treasures of World Art . by Nicholas Try. pub. by Hamlyn London copyright 1975 .
- 69 - Michel Angelo and His Art . by John Furse pub. by Hamlyn London reprint 1978 .
- 70 - Geometric Concept in Islamic Art . by Issam El-Said. pub. by World of Islam Festival Co . Ltd London 1976 .

- 39 - The Renaissance . Italy 1460-1500 by André chastel. Translated by Jonathn Griffin Thames and Hudson pub. London 1966 .
- 40 - Seashells, by Peter Dance published by. Hamlyn London 1977 .
- 41 - World Ceramics, by Robert J. Charleston . publication of Hamlyn London. fifth edition 1977 .
- 42 - Art Structure by Henry N. Rasmusen. copyright 1950. by McGraw Hill Book Co. U.S.A. New York .
- 43 - Basic color an Intepretation of the "Ostwald" color system by Egbert Jacobson . Publication by Paul The bald Chicgaco 1948 .
- 45 - L'arte Moderna (15) il futurismo " parte terza " Fratelli Fabbri editori Milano Italy . 1967 .
- 45 - Figure Drawing by richard G. Hatton. Dover Publications. Inc. New York . first edition 1965 .
- 46 - Animals in Motion by Edweard Muybridge, Dove pub, Inc. New York. Copyright 1957 .
- 47 - L'Arte Moderna (16) L'Astrattismo "Parte Prima" Fratelli Fabbri editori Milano - Italy 1967 .
- 48 - An Atlas of anatomy for artists by Fritz Schider. Dover publications Inc. New York . 1957 .
- 49 - An Outline of world architecture by Michale Raeburn. first published 1973 by Octopus Books Limited 59 Grosvenor t- London Wi .
- 50 - Islamic Art an Introduction by David James. Hamlyn pub. London . 974 -
- 51 - Form and Space by Eduard Trier Thames and Hudson pub. London . 1961 printed in Germany .
- 52 - Three Dimensional Drawing by Andrew Loomis publishers Chap Man and Hall London 1963 . first edition.
- 35 - Rembrandt drawings edited by Otto Benesch. published by Phaidon press Ltd. Oxford and London 1947 .
- 54 - The Human Machine , by George B. Bridgman. Dover publications New York 1972 .
- 55 - Feeing and form (theory of art) by, Susanne K. Langer. pub. by Routledge and Kegan Paul Ltd. fifth impression 1973 . -Britain -
- 56 - Glass and Glassware. by George Savage. publishers, Mandarin Ltd 14 Westland road, Quaray bay, Hong Kong. first published 1973 . by Octobus Books Ltd. London .
- 57 - The Human Fiture in Motion . by Eadweard Muybridge . Dover publications , Inc. New York 1955 .

- 18 - Optical Illusions and the Visual Arts. by Jacqueline B. Thurston & Ronald G. Carraher. published by, Van Nostrand reinhold Co. New York. 1966 .
- 19 - Design and Expression in the Visual Arts-by-John. F.A. Taylor Dover publications INC New York 1964 .
- 20 - Art And Illusion by E. H. Gombrigh Phaidon press. London. Fifth edition 1977
- 21 - Creative Drawing (Point & Line) by Röttger Klante. B.T. Batsford, Ltd publications. London Sixth impression 1976 .
- 22 - Behind Appearance-by C. H. Waddington FRS. 1969 Edinburg. at the university press Greenwich .
- 23 - Varieties of Visual Experience by, Edmund Burke Feldman. publication of Harry N. Abrams. Inc. New York . Second edition in Japan. 1972 .
- 24 - Arts and Ideas by William Fleming publishers Holt, Riniehart and Winston, INC. New York "Copyright " 1974 .
- 25 - Cezanne's Composition, by Erle Loran, university of California press U.S.A. third edition 1963 .
- 26 - Drawing : Seeing and Obervation by, Ian Simpson. publications. Van Nostrand Reinhold company. New York. " Copuright 1973 "
- 27 - The Artists' Handbook, by, Alph Mayer. Pub. Faber and Faber 13 queen square, London. third edition 1973 .
- 28 - Ways of Seeing . by John Berger pub. by the British Broadcasting corporation and penguin Books, reprinted 1978 .
- 29 - The Art of Drawing, by bernard chaet pub. Holt Rinehart and Winston, New York, copyright 1978 .
- 30- The Painter's Methods and Materials by A.P. Laurie. Dover publications, Inc. New York 1967 .
- 31 - The dutch painters by Christopher Wright. Orbis publishing London 1978 . Brinted in Italy by Igda Novara .
- 32 - Painting Materials, Ashort Encyclopaedia. by Rutherford. J. Gettens. 1966. Dovedr publications INC. 180 Varick ST. New York.
- 33 - Sculpture, by Rudolf Wittkower. Allen Lane Penguin Books, Ltd 17 Grosvenor Gardens, London 1977 .
- 34 - The Uffizi and the Vasari corridor Blucin oberti pub. Constable London. dprinted in Firenze Italy 1978 .
- 35-36- Methods & Materials of Painting of the Great schools & Masters. volume one and volume two. by Sir Charles Lock Eastlake Dover publications New York first edition 1960 .
- 37 - The Language of Sculpture by- William Tucker . Thames and Hudson Pub. London first edition 1977 .
- 38 - Rugs and Carpets of the orient by Nathaniel Harris. pub. of Hamlyn. London. 1977 . printed in Spain Madrid.

## Reference

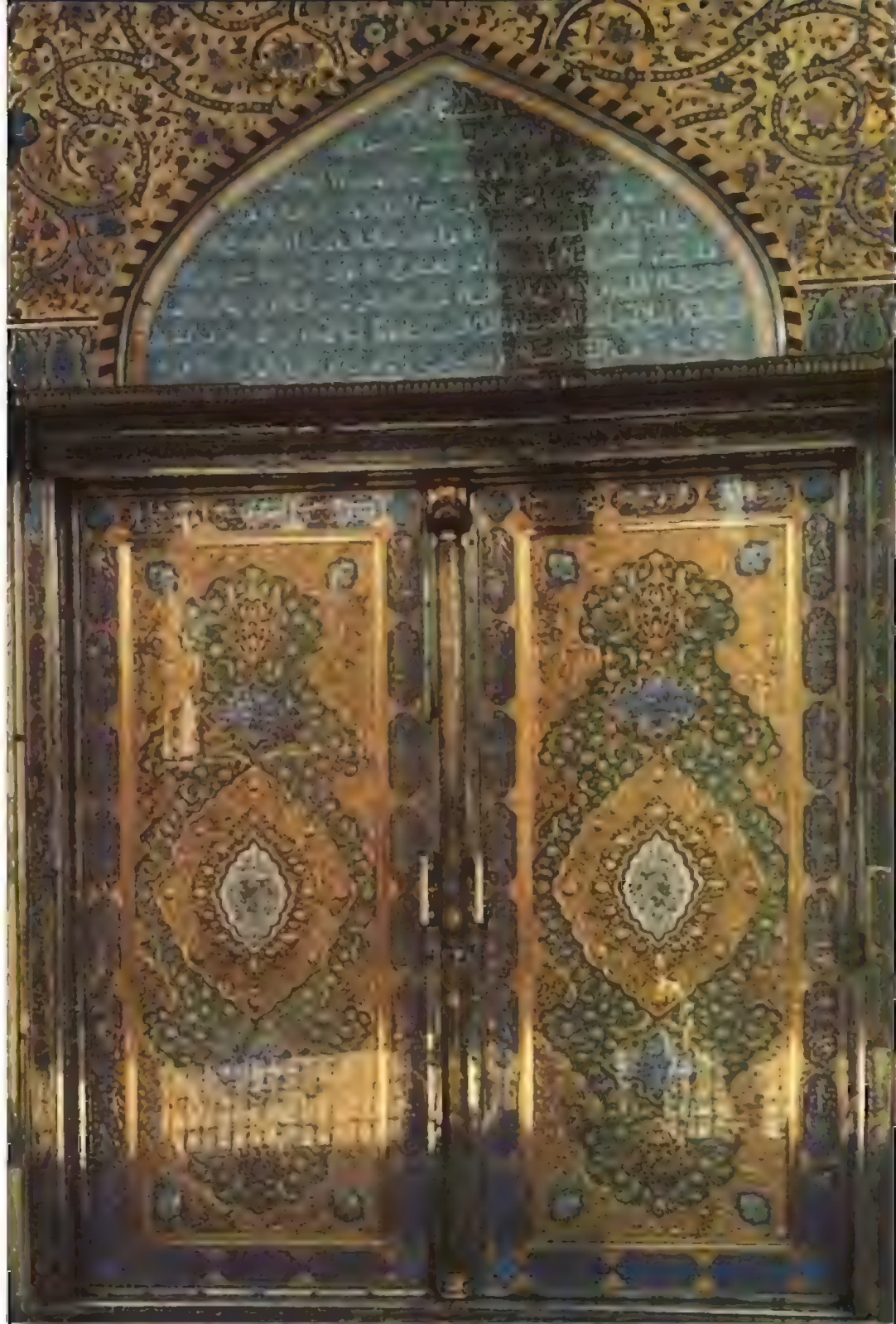
- 1 - Art and the Future. by Douglas Davis Perger publishers.  
New York. 1975. 3rd print
- 2 - Art and industry by Herbert Read Indiana University press. Bloomington.  
third printing 1974.
- 3 - The New Art "A Critical Anthology" edited by  
Gregory Battcock. E. P. Dutton and Co, Inc. New York. 1966.
- 4 - Minimal Art A Critical Anthology. Edited by  
Gregory Battcock. Copyright 1968. New York E.P. Dutton & Co INC
- 5 - Pop Art and after. by Mario Amaya published by "The Viking Press" New York  
1972
- 6 - "Surrealism and Painting" by "André Breton" Translated from the french. by  
Simon Watson Taylor. ICON. Editions, Harper and Row, Publishers. first  
edition 1972.
- 7 - Late modern, The visual arts since 1945. second edition by Edward Lucie Smith  
(preager publishers New York 1976) .
- 8 - Prehistoric and primitive man, written by Anderas Lommel published by  
"Hamlyn" and printed in the Netherlands, Henkes Senefelder, pumereno.  
1976 .
- 9 - Cezanne and his Art by "Nicholas Wadly" published by Hamlyn. printed in  
spain Madrid 1975 .
- 10 - Picasso and his Art, by Penis Thomas published by "Hamlyn" New York  
printed in spain. Madrid 1978 .
- 11 - Van Gogh and his Art by Rosemary Treble. Hamlyn. New York reprinted in  
Spain Madrid 1978 .
- 12 - "Visual Aesthetics" by JIDE Lucio Meyer, reprinted 1975. published, by  
Lund Humphries Limited 12 Bedford Square London WC1.
- 13 - The Art of Color, by Johannes Itten, Translated by  
"Ernst Van Hagen publisher" Van Nostrand Reinhold Company. New York.  
New printing in Germany 1973.
- 14 - The art of Light and Color by "Tom Doouglas Jones" published by Van  
Nostrand Reinhold Co. Canada Manufactured in the States. New York 1972 .
- 15 - Methuen Handbook of "Colour" by A. Kornerup and J.H. Wanscher. third  
edition 1978. Eyre Methuen London .
- 16 - "Art Fundamentals" Theory and Practice. by Otto G. Ocvirk . published by  
W.M.G. Brown company dubuque IOWA. U.S.A. copyright. 1962 .
- 17 - Lessons in Pictorial Composition. by Louis Wolchonok. published by dover  
publications. INC. New York. 1969 .



الصُّورُ  
الرُّسُومُ  
النَّحْتُ

الزخرفة الإسلامية العراقية المقدسة

تفصيل من واجهة مزخرفة بالفسيفساء الملون من جامع الكاظمية - بغداد





الزخرفة الإسلامية العريقة المقدمة

تفصيل من واجهة مزخرفة بالمسحوق الملون من جامع الكاظمية - بغداد

ما على ان مات ما ويا الا ما على ان



ما على ان مات ما ويا الا ما على ان  
ما على ان مات ما ويا الا ما على ان

العمارة المؤرخة الإسلامية في العراق

يأت من دهر التدبس بهنام قرب مدسة الموصل وطرازه فتيكي إسلامي مذكور من تحت الحوز والمرمر الأزرق وهو مدخل  
باب الكنيسة



تعتبره المراهقة الشامية الجندري ذات الجيولاب الفلسفة الشاذلة في معادن عشق الساني وهو حيوان حزين مكون من قلب  
لأحمر شاذل .





تعمد في كتابه

في الآلهة، في كتابه من مذهب الفقه وتفسير على النصوص الواردة في كتب التفسير، كتاب التفسير، كتاب التفسير، كتاب التفسير.

كتاب التفسير





فن البحث السومري ان يحرف و ينون بماء نذهب  
وهو رأس تور لفشارة دائية وتظهر فيه قوة التعبير الطبيعي محاسب إليه زخارف ملونة لها صلة بطابع الزخرفة التراثية المعاصرة  
حتى يومنا هـ



## انتح الآشوري

النبور المفتح قائم بمرس إحدى بوابات (تمرود الجنوب الشرقي من الموصل) وهو يمثل الكتلة الآشورية كرمز نلتحت مندغم فيها التفاصيل العرفية التي تماثل الهندسة المعمارية في أسنوبيا الآشوري .



العمارة العراقية - حتى ٢٠٠٠ بعد الميلاد

معبد مذبة الحضر . جنوب الموصل . وهو نموذج من العمارة اليونانية المنظمة بالأساليب الآشورية وقد قصت الدولة الساسانية على هذه المدينة حوالي ٢١٨ بعد الميلاد



النحت العراقي البارز المعاصر

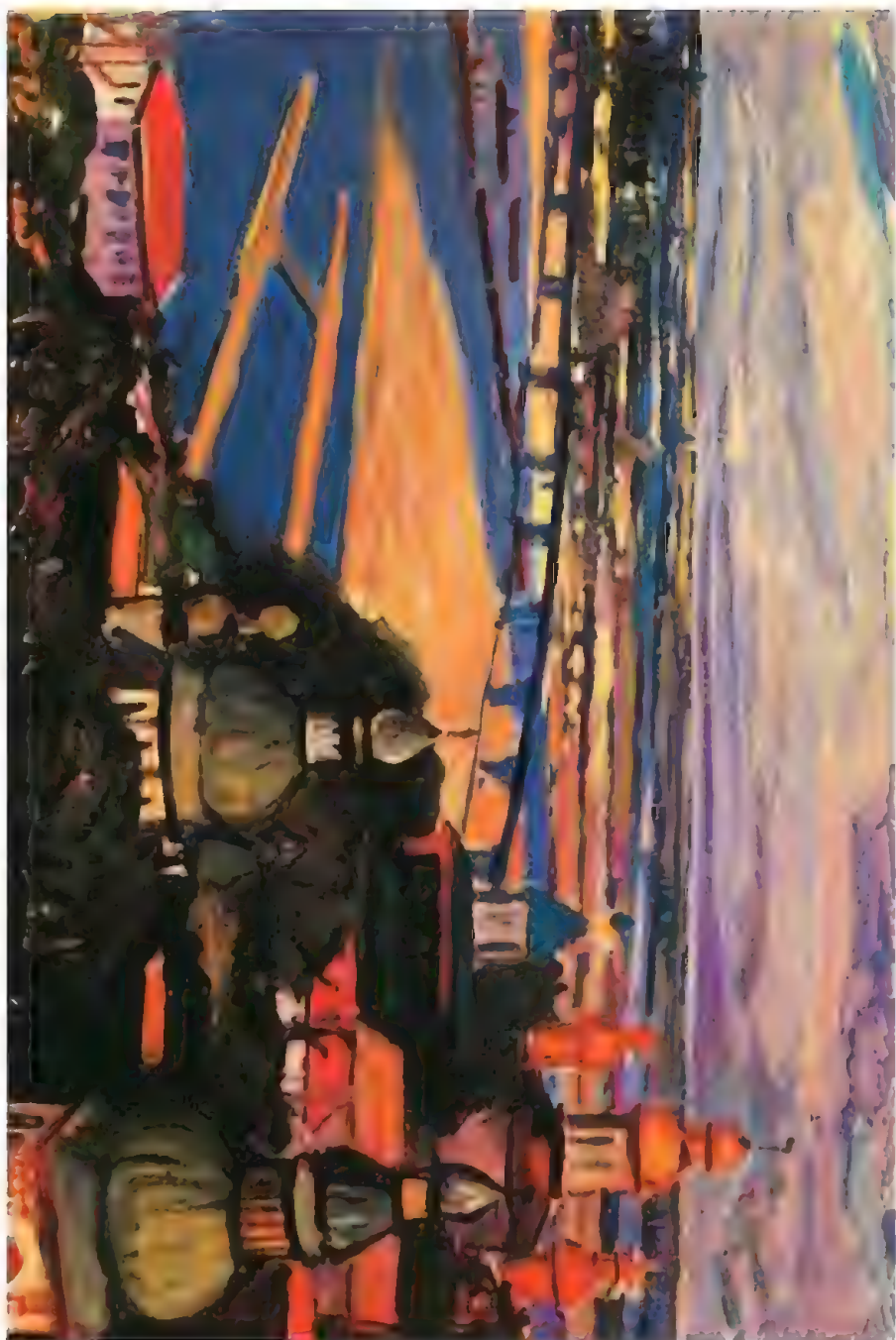
تمتص الحرية للمرحوم جواد سليم ( ١٩٢٠ - ١٩٦١ ) مصنوع من البرونز على قاعدة من الرمر . وهو يمثل ؟ مراحل من كفاح الشعب العراقي ضد الظلم والاستعمار وقد صمم بمناسبة ثورة الشعب العراقي لسنة ١٩٥٨ وهي أساس في الفكر الواضح المكمل لثورة نموز ١٩٦٨ يمثل أسلوب حديث خاصي بالفنان ذو تعبير يستند إلى الحركة والكتلة .







من الرسم العراقي المعاصر = الفنان الموزن فرج عيو  
لوحه تطباعية لمدينة كيف الروسية رسمت عن طبعة ١٩٥٩ وتتل الألوان النصيلة مع الفباب الخالية



فن الرسم العراقي المعاصر - الفنان المؤلف فرج عبيد  
مشهد لنهر دجلة يمر خلال مدينة بغداد تظهر علامم العمارة القديمة والحديثة يتكويين بين المقدمة بعيداً عن الحليمية مع المنظور  
ابعيد المدى للبناء والكتل .



فن الرسم لعراقي المعاصر - الفنان المؤلف فرج عبد  
سواء ثلاث سروض بين التجريد والتكثيف المربوط بانشاء السمر التي الانسجام من جلال عمنه منه وحرقيه ها جندو  
اشورية . مرحلة يتلخظ التلاحات العرفيات .



في الرسم العربي المعاصر - الفنان المؤلف د. رحيم  
جربا، مستند إلى تطوير الحرف العربي.





فن الرسم العراقي المعاصر - الفنان المؤلف فرح عمر  
تجريد ذو طبيعة في تقسيمه الشرقي وإيقاعاته الموسيقية باللون



فن الرسم العراقي المعاصر - الفنان المؤلف فرح عمو  
تجريد همداني ذو لون ثخين في بوزه وحلّاله .



فن النحت المراقي المعاصر

نحت فخاري من عمل الفنان مؤيد نعمة رأس للأستاذ محمد عربي .

يشكل تطوير شكل الوجه إلى التقريب للفن الكاريكاتور الصامت . مع قسما تشرىحى واضحة



في: الصخور النعرا في المعاصر

رأس بحسب من الصخور المرجح بمر. التكوين السليم في الموارد والصيد في مساحات الزخرفة . من عمل الفنان قاسم حمزة  
كلاسيكية الفنون الجميلة . بغداد .





طن الفجار العراقي المعاصر

صحون من الفجار المرجع عمل الفنانة وفيقه محمد . كاديمية الفنون الجميلة . محمد الزحرفة والخط واللون الوصح لأثيرات  
الفن العراقي الاسلامي .



عن الصحاح العراقي المعاصر

نحت قحاري مرجح يشتمل على حرفه والحركة الصاعدة إلى أعلى . وهو مكون من كتل متصورة من اشتقاق الحزون والأصناف المتن حازم لازم أكاديمي الفنون الجميلة . بغداد .



من الفخار العراقي المعاصر

وجه من السحت انفقازوي المزجج نه صفات قريية من التجريد دو مظهر واضح باللمس المتباين . واتخذج يميل إلى الناحية هندسية .



فن الفخار العراقي المعاصر

صحنان لهما صفاة مخرية بالخطوط واللون والشكل من عمل الفنان صائب الخريز وحازق أحمد الغزاوي من أكاديمية  
الفنون الجميلة . بغداد .





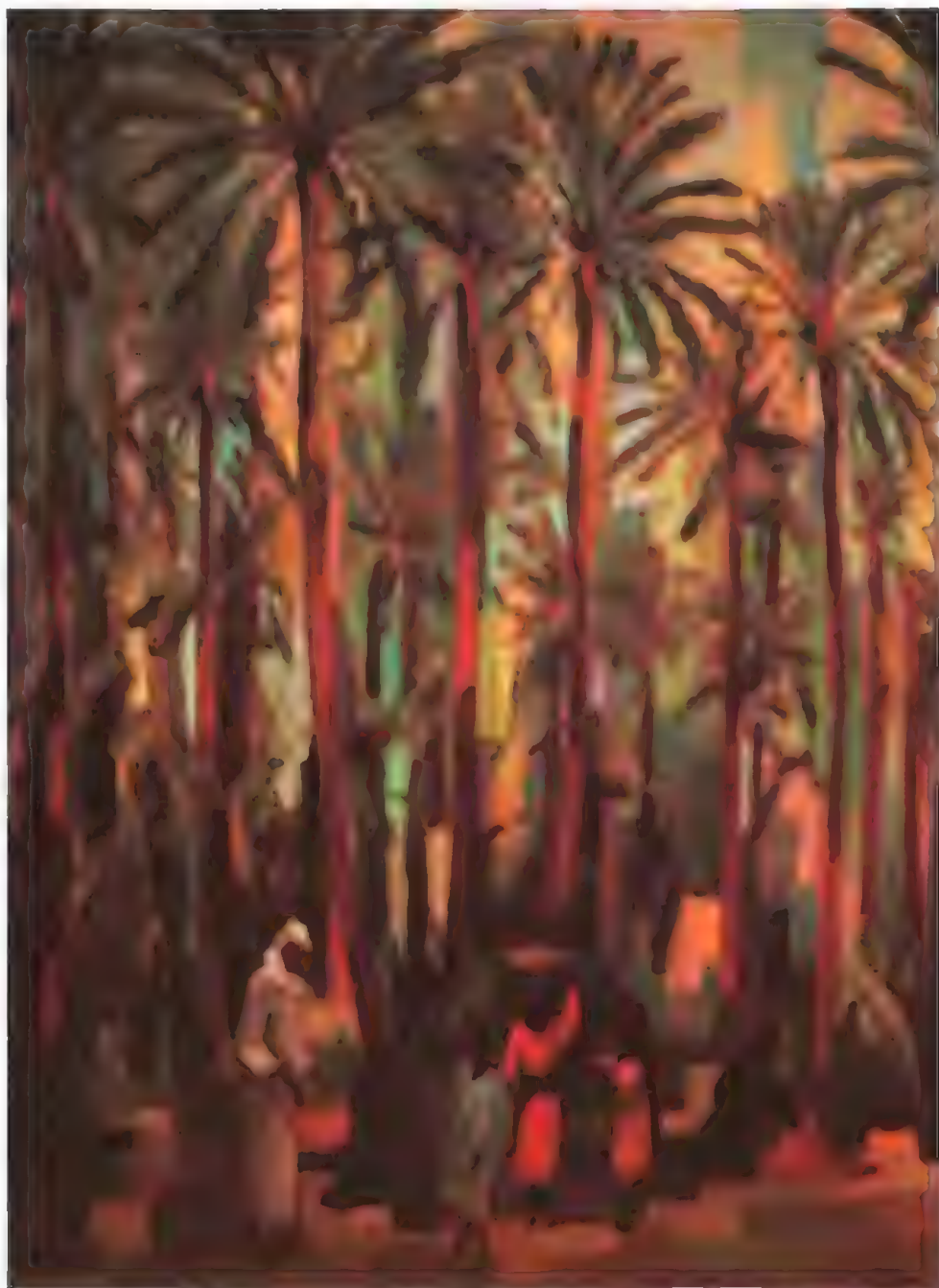
من الرسم العراقي المعاصر - الفنانة سوران الشبيحي  
من أسواق بغداد . تظهر ثقل الكتل والجامع في الخلفية مع الشحوص الرمزية للحركة ودفع الألوان الحارة



فن الرسم العراقي المعاصر - الفنانة سوزان الشبيخلي  
كتل تشابهي لبيدانية على هيئة كتل مزخرفة بحجة للتفسير المرافقة



في الرسم العراقي المعاصر - الفنانة سوزان الشبحلي  
غابات التخيل الحرفية التي توحى بحلم خيالي غارقة حياة الفلاحين في أسفل اللوحة وعلى هيئة انطباعية ذات تقطيع بقعي  
هندسي



فن الرسم العراقي المعاصر – الفنانة سروران الشبيخي  
- حلم القباب والمساحد والمناظر ذات التهذيب الملون وجمال كما تراه الفنانة بأسلوب يجمع بين الانطباعية والتكعيبية والتعبيرية  
واندسية





في الرسم العربي المعاصر - الفنان عاصم حناظ من الزوايا الأولى  
دراسة لطبيعة صامتة لأدوات الشاي وهي دراسة لونية مع أصداء قوية بركة



في الرسم العرقي المعاصر - الفنان عاصم حافظ من البرود  
دراسة لطبيعة صرامة وفواكه صهيبة تتميز هذه لوحة بصفاة القسوة الملون والكنش المتراصة في أبعاد المنظور المتقرب .



فن الرسم العراقي المعاصر — ماهرود أحمد

تمثل هذه اللوحة الفلاحة الريفية في أهوار العراق والحزن القاتم في وجودها العري الذي لا تملك غيره في الحياة . انصواء درحانه  
مقاربة لأصواء القمر يلاً وهو يمثل الحلم الأسطوري عند الإنسان .



فن الرسم العراقي المعاصر – الفنان ماهر أحمد

الأسطورة في المرأة العراقية على هيئة أمل وحلم ومستقبل والبيئة واقعية من حياة الأهوار العراقية التي عاشها الفنان والأكراد  
برونزية حمراء تمثل القدم والعمق في سر الإنسان .





فن الرسم العراقي المعاصر . الفنان طارق مظلوم

نوحة تمثل الأساطير السومرية وهي ملحمة كينكاش يميز بها بين الحياة والموت مع اسلوب بالتمثيل الرومانسي الملحمي و'سلوب مبسّط بالألوان والصراحة .



من فن الرسم العراقي امعاصر = الفنان محمد عارف

وداع البطل ، لوحة تمثل انحراف الرومسية التشاكية بحياة الانسان وعلاقته ببناء عائلته وأرضه ، الألوان تصويرية مزجرفة  
دراماتيكية النزعة والكتلة متراصة متحركة في دوامة وسط الأشخاص الذين يمثلونها .



في "رسالة العراقي المعاصر"  
كأضيق حيدر... من النص العراقي المعاصر  
"نكالي في الصحراء" زيت.



فن الرسم العراقي المعاصر – الفنان غالب ناهي  
كتل بشرية دانت حركة حبسية اللون جامدة عمياء تمثل الغموض السري في وجود الانسان





فن الرسم العراقي المعاصر الفنان المؤلف هرج عمر  
تجريد عراقي اسلامي مسند إلى تكوين حرجي تطوير الزخرفة العربية المعاصرة



من الرسم العراقي المعاصر - الفنان المؤلف فرح عمو  
شريد بغدادي مسند إلى تطوير الزخرفة العربية المعاصرة



فن الرسم الجداري المعاصر - الفنان غازي السعودي

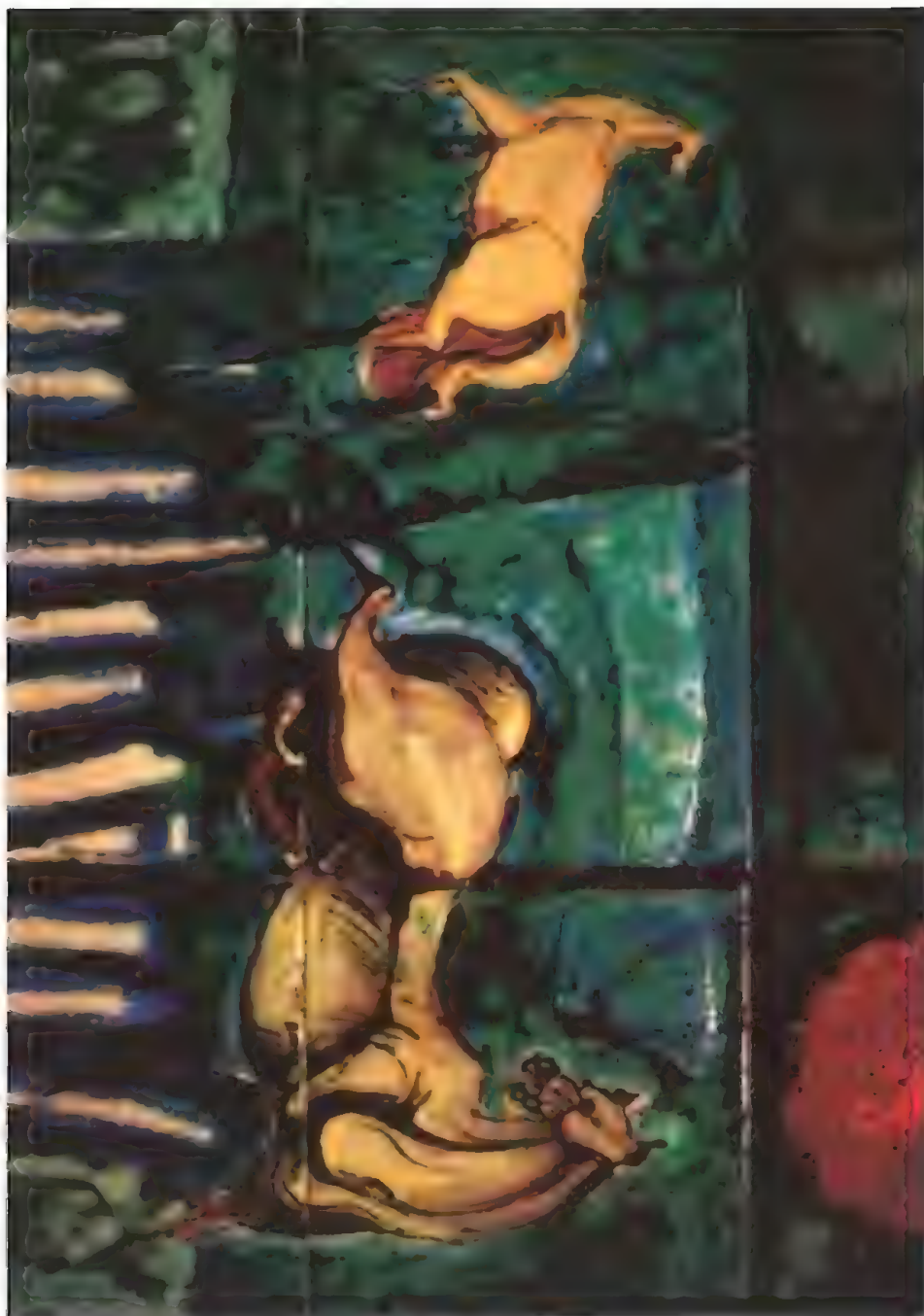
تجريد من الفخار المزجج كقطعة تفصيلية للنوحة كبيرة ذات صبغة حمراء ثقيلة مع بياض مركز في الوسط لجذب النظر والدوران حول المركز بسهولة وبساطة .



في الرسم الجداري: المعاصر .. الفنان غاري السعودي

حيول عربية متحركة ومشتبكة في حلقات لونية على هيئة سطوح متراصة من مادة الفخار الجداري الملون بالترصيع

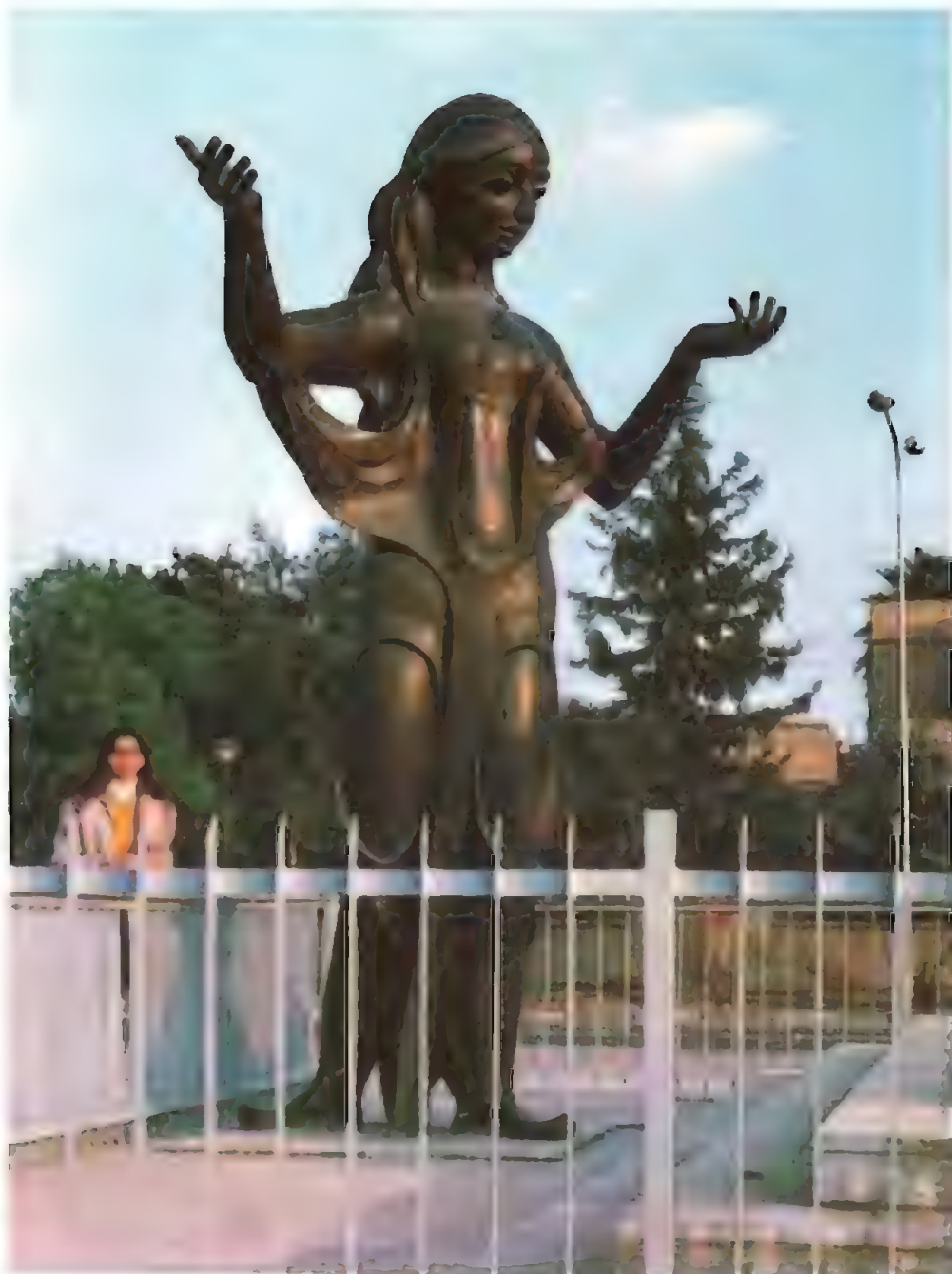






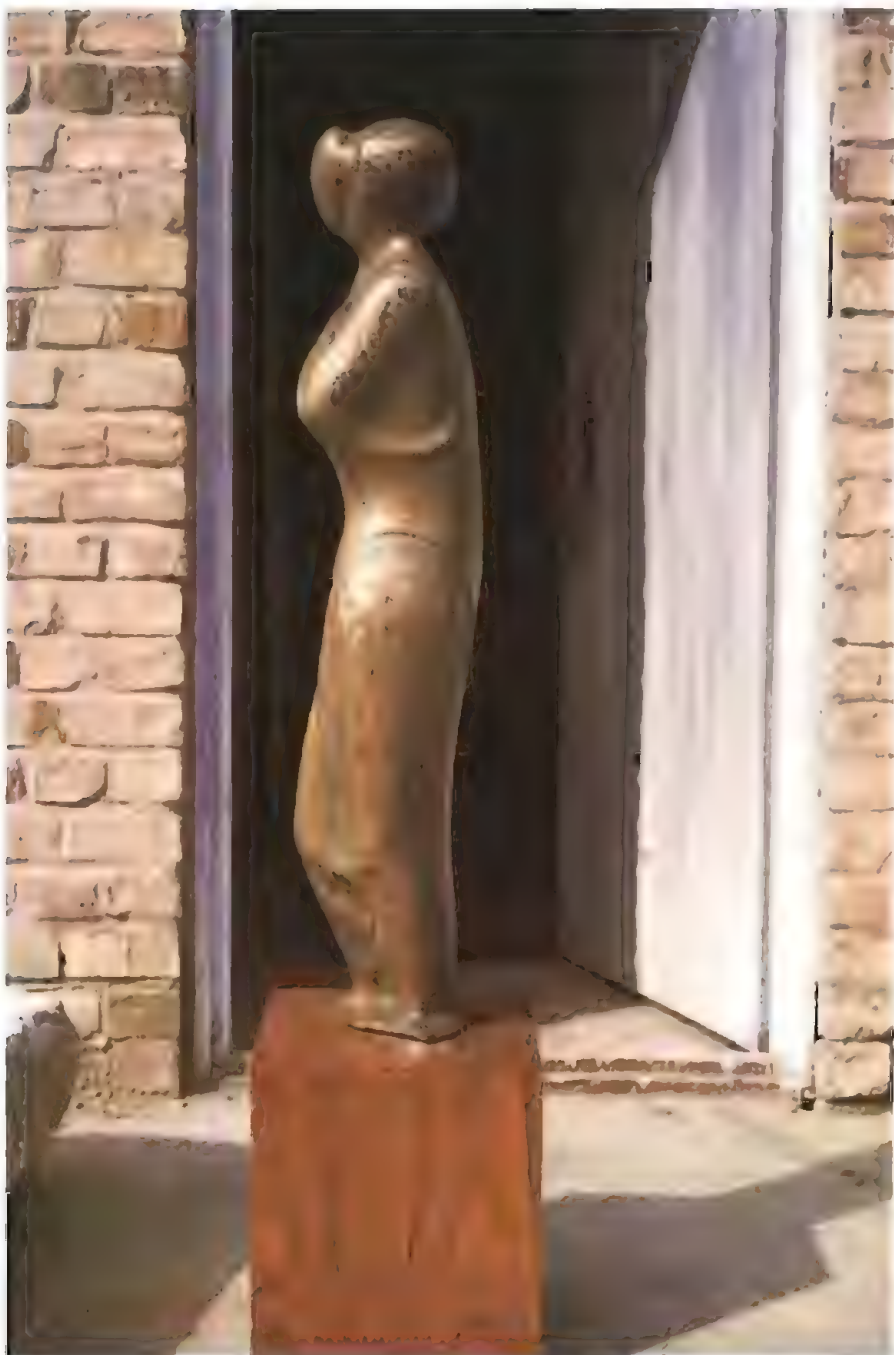
من النحت العراقي المعاصر - شهرزاد وشهريار محمد غني حكمت

نصب يمثل العلاقة الرومانسية بين الرجل والمرأة كما حكيت في ألف ليلة وليلة . يجتاز بالأسلوب العراقي المعاصر النسي على الترات في الفن التشكيلي والخصائص بالاعتماد نفسه وهو من مائة الروس ومصوت في الكرازة الشرفية . من شارع أبي نواس على دجلة في مدينة بغداد .



محمد غني - من المبحث العراقي المتأخر

بحث حشبي - امرأة .. مقياس ١٣٠ سم



محمد عتي - من النحت العراقي المعاصر  
النحت لبقدي - الجالقي - رليف .



محمد غنّي — من البحث العراقي المعاصر  
الفقهرة البعدادية — رليف





محمد غني - من البحث المرفقي المتأخر  
نحت من الخشب - رقص أسطوري .



كاظم حيدر - من الفن العراقي المعاصر  
انتشريح الحيواني للامسان - طرق على الشحاس



- (١) - النماذج الملونة التي تمثل العمارة العراقية مأخوذة عن صور سياحية (post cards) قامت بنشرها وزارة الاعلام العراقية مشكورة.
- (٢) - بعض من اللوحات الملونة الايضاحية والمنقولة عن مصادر مشار إليها قد ذهبت بتوقيع المؤلف مثبت نقلها من قبله ليس إلا.
- (٣) - التخطيطات والصور الايضاحية التي وضعها المؤلف تقرب نسبتها ٩٠٪ من المجموعة العامة و ١٠٪ تقريباً نقلت عن المصادر الأصلية المتوه عنها المؤلف.



